أفكار

افتتاحيـــة

صناعة السينما.. أحلام أم واقع؟

دأبت مجلة أفكار على فتح ملفات تعالج قضايا فكرية جدليّة، لأنّ الحقائق في بعضها تختلط بالوهم، أو لنقل بالأمل والأحلام.

وربما كانت "صناعة سينما أردنية" إحدى القضايا مثار الاختلاف، في ظِلّ ما تتعرض له الهيئة الملكية للأفلام من ضيق مادي، وغياب القطاع الاقتصادي الخاص عن دعم أو تمويل الصناعات الثقافية بمجملها؛ السينما والمسرح والدراما التلفزيونية.

وحاضر في البال ما قدّمه طلعت حرب، الاقتصادي المصري ومؤسس بنك مصر واستوديو مصر، إيمانا بدور الفن في بناء الدول الحديثة، فموّل إنتاج الأفلام الأولى لعبد الوهاب وأم كلثوم ويوسف وهبي وغيرهم، ثم أنشأ مسرح الأزبكية حيث قدّمت أم كلثوم معظم حفلاتها الشهرية.

وعمر صناعة السينما في العالم تجاوز القرن والربع، باعتبار أن عمر أيّة صناعة يبدأ يوم طرحها للمستهلك للمرة الأولى، فيكون أول عرض سينمائي في العالم، وشاهده الناس بثمن، قد تمّ في باريس العام 1895 وفي مقهى جراند كافييه، حيث عرضت أفلام قصيرة لا تزيد عن دقيقة تعاد كل نصف ساعة.

أما العرض السينمائي العربي الأول، فكان في مصر العام 1896، ومصر هي الدولة الثانية في العالم التي بدأت صناعة السينما بعد الولايات المتحدة.. واختلف النقاد والدارسون حول أول فيلم مصري روائي طويل لتحديد عام لبدء صناعة السينما المصرية. باعتبار أنّ عمر هذه الصناعة يبدأ من تاريخ إنتاجها لأول فيلم روائي طويل. هل كان فيلم "حدث في بلاد توت عنخ آمون"، أم فيلم "ليلى".. ومهما يكن الأمر، فكلاهما أنتج بداية العشرينيات من القرن العشرين.

استقطبت السينما المصرية الفنانين والمخرجين والمنتجين والكتاب من الدول العربية والمهجر منذ ظهورها، وكان مركز الإنتاج في مدينة الإسكندرية حيث بورصة القطن، ومنهم إبراهيم لاما "الأعمى" ونجيب الريحاني وفريد الأطرش وغيرهم.

وإذا كان القياس على تجارب العالم من أهم معايير دراسة نجاح أو فشل صناعة جديدة، فلا شك أن القواسم المشتركة بين الدول الثلاث الرائدة في صناعة السينما، والتي أنتجت آلاف الأفلام المتميزة والتجارية، تؤكد أنّ صناعة السينما تحتاج الوفرة الاقتصادية، والتقنيّة، والفكرية، والبشرية، والتنوع البيئي، والبنى التحتية. وتوفرت في الدول الثلاث معاهد للسينما تخرّج مئات الفنيين كل عام، في السيناريو والتصوير والمونتاج والصوت والإضاءة والديكور والخدع السينمائية والمكياج والملابس والموسيقى، بل طوّرت مناهجها إلى أحدث ما أنتجته الثورة التقنية.. مع سهولة توفير المجاميع البشرية في كثافة سكانية عالية، وسهولة نقلها إلى أماكن التصوير في استوديوهات كبيرة مجهّزة بالطواقم، ومدن إنتاج حديثة.

ولا شك في أن السينما المصرية لعبت دوراً بارزاً في نشر الوعي الفكري والمجتمعي في مصر والعالم العربي، حين كانت شاهداً وراصداً للتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية، وأنها تطورت تبعا لوعي القائمين عليها، فتحولت إلى سينما الواقعية بمحمد كريم، ثم صلاح أبو سيف، وخضعت للتوجيه حين أُمِّمت ومُوّلت من الدولة رغم أنها أنتجت حينذاك أفلاماً عظيمة وبميزانيات ضخمة كـ"الناصر صلاح الدين"، و"رد قلبي" وغيرها.. ثم واجهت عصر الانفتاح فخضعت لشروط السوق وذائقة المنتجين والمتلقين، فسادت الأفلام التجارية، رغم الأفلام المميزة التي قدَّمت السينما المصرية إلى المحافل الدولية، ونالت جوائزها وتقديرها.

ويفرض السؤال نفسه:

هل يكفي أن يكون شعب ما عاشقاً للسينما مدمناً على مشاهدتها، أو موزعاً جيداً لأفلامها، لنعتبره بلداً منتجاً وصانعاً للفن السابع؟ حتى لو تجاوزت العلاقة إلى إنتاج فيلمين محليين، وتصوير فيلم أجنبي أو أكثر سنوياً، اعتماداً على خصوصيته الطبيعية أو التاريخية، ثم نال أحدها جوائز عالمية..؟ هل يمكن اعتبار السينما واحدة من صناعاته؟ كما السينما الأميركية والهندية والأوروبية وأميركا اللاتينية مثلاً؟

أليست أهم بنود قيام الصناعة دراسة الجدوى الاقتصادية؟ ثم توفُّر وسائل الإنتاج التي تتيح قيام صناعة منافسة، وأهمها تعدد الخبرات الفنية والبنى التحتية كالاستوديوهات الضخمة ومدن الإنتاج التي توفر كثيراً في تكاليف الإنتاج وتزيد الربح وتقلل الخسارة، مع تعدد الخبرات الفنية من كتاب ومصورين وفنانين وتقنيين وبأسعار تنافس ما توفره الدول المحيطة؟ هذا إضافة إلى تشريعات تشجّع الاستثمار في هذا القطاع؟

والأهم وعي رأس المال الخاص بقيمة الفن وإدراكه لأهمية هذه الصناعة ليستثمر فيها.

وإلى أن يتحقق هذا ستظل صناعة السينما الأردنية أقرب إلى الأماني والأحلام منها إلى الواقع والحقيقة.

ليلى الأطرش

عضو هيئة التحرير

القرآن الكريم: نصّ مقدّس، وضابط ثقافيّ

روجر ألـن(1)

The Quran: sacred text and cultural yardstick

Allen, Roger

ترجمة وتقديم: د. عبدالله محمود مسعود عياش

عتبة للدراسة المترجمة

تتكون دراسة روجر ألن (1942 -)- الناقد الأدبي- للقرآن الكريم من أربعة محاور أساسيّة هي البناء والتركيب، واللغة والتصوير، والدور الصوتي، والقرآن والأدب العربي، حيث يدرس الباحث القرآن الكريم وفقاً لهذه المحاور ويخرج تأسيساً عليها بمظاهر تأثير القرآن الكريم على الثقافة العربية والحياة اليومية للإنسان المسلم.

ويعرض «ألن» في دراسته إلى كمّ من القضايا من مثل آلية الخطاب القرآني، وتلقي الوحي، ويحاول تفسير قلّة الدراسات الأدبية الغربية للقرآن، وعلاقة القارئ الغربي بالقرآن، ويوازن بين رواية القرآن والإنجيل لقصّة يوسف، ويشير إلى المفردات الأعجمية في القرآن وعددها، والبعد الشفويّ لتلاوة القرآن ودور التكنولوجيا الحديثة في تعزيزه، بل ويلمح إلى صفات القارئ المجوّد.

ويمكن القول، إن هذه الدراسة أدبية لغوية، تدرس القرآن الكريم ضمن مستويات اللغة والأدب، وتتأمل بناءه المحكم، وهندسته الحكيمة، وألفاظه وتراكيبه وأصواته، في محاولة للوصول إلى مكنونها العظيم، وتبحث عنه في نفوس أبنائه وكتاباتهم؛ لاستنطاق أثره في كلّ ذلك، وعلى نحو استقصائي سريع لأهمّ مراحل ورموز الأدب العربي قبل الإسلام وبعده؛ مروراً بالعصر العباسي ووصولاً إلى الأدب الحديث.

إن قيمة مثل هذه الدراسات، وإن كانت لا تقدّم جديداً لهذا المخزون الضخم من الدراسات الإسلامية؛ إلا أنها تعزز فهمنا لمدى عظمة القرآن، وتأثيره في الآخر، وأهميته وفقاً للرؤية الغربية، ثم تفتح الباب أمام الدارسين لمعرفة طبيعة الصورة –المشرقة– التي يرسمها بعض الغرب عن الإسلام

> هذه الدراسات، وإن كانت لا تقدّم جديداً لهذا المخزون الضخم من الدراسات الإسلامية؛ إلا أنها تعزز فهمنا لمدى عظمة القرآن، وتأثيره في الآخر، وأهميته وفقاً للرؤية الغربية، وهنا تكمن قيمتها

(1) كاتب وأكاديمي أردني.

والقرآن في كتاباتهم النقدية الملتزمة بمعيار الموضوعيّة والصدق.

الدراسة:

تقديم:

ناقشت في الفصل السابق تنزّل القرآن على المجتمع الإسلاميّ الأول، ثم استكشفت الاتجاهات المتعددة التي أثر فيها هذا الحدث في مسار تاريخ الشرق الأوسط، وفي تطوّر العلوم الإسلامية، يعتبر القرآن الكريم للمسلم مصدراً أساسياً في المسائل اللاهوتية والقانونيّة، بل وإضافة إلى ذلك، هو يمثل الحياة اليوميّة للمجتمع الإسلاميّ بعمومه، ولجميع أفراده ذاتيّاً. وتتجاوز رسالته هذه الجوانب، غير أن، النص القرآني هو نصّ مقدّس، وتنتسب إلى أسلوبه الصفات الخارقة، وهو ما يطلق عليه «المعجز» وكان منذ فترة طويلة هدفاً للتدقيق من مجتمع يتصف بأنه ناقد.

الآيات الأولى من سورة العلق، سورة رقم (96) «ومعنى العلق جلطة الدم» يعتقد أنها الآيات الأولى التي أوحى بها الله إلى رسوله محمد. إنّ بناء هذه الآيات وأسلوبها يعتبر بمثابة توضيح ممتاز لكثير من ملامح الخطاب القرآني.

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)

يبين هذا المقطع من السورة الوسيلة الأساسية الموجودة للاتصال في القرآن: الله، المتكلّم يوجه كلامه لرسوله ويرشده إلى قراءته لمتبعيه، تلك الفئة الصغيرة الآخذة بالتوسّع من المسلمين، الرسائل التي سمعها محمد منذ البدايات في مكّة، صيغت على نحو عبارات إيقاعيّة قصيرة، وفي المثال المذكور أعلاه الكلمة الأخيرة في كل آية (الأولى والثانية، والثالثة إلى الخامسة) تنتهي على نحو فيه تقفية، في الآية الأولى والثانية مثلاً،» خلق، علق»، إن تكرار كلمة «اقرأ» هي كذلك وسيلة تركيبية أخرى.

إن كلمة « اقرأ» هي فعل الأمر للجذر اللفظي «ق. ر.ء» وهو ما اشتقّت منه لفظة (القرآن) نفسها، والمعنى الأصليّ لهذا الفعل هو القراءة – يقصد صوت القراءة- المترجم-، وبالتالي القرآن هو تلاوة، سلسلة من الكلام، كلام الله، تنقل شفويّاً بوساطة محمد إلى متبعيه، استخدمت وصف (الأصل)؛ لأن الجذر تضمن معنى آخر هو (اقرأ) – يقصد عملية القراءة، المترجم- وذلك مغاير جداً للمعنى السائد ويمكن فهمه أولاً على أنه انعكاس على وظيفة وسلطة الكتابة (أنّ الله علّم بالقلم)، وثانياً بالتجاور مع تطور التقليد الإسلامي في المكتوب والمقروء، كما يحتوي الجذر (ق.ر.ء) ما يتضمنه من دلالة على القراءة بصوت عال؛ لذلك فقد واصلت المجتمعات الإسلامية في جميع أنحاء العالم إيلاء أقصى درجات الاحترام للتقاليد الصوتية في تراثهم حتى بعدما تجمعت لديهم النصوص المكتوبة المتنوعة والهائلة.

البناء - التركيب

يتقسّم القرآن إلى 114 قسماً، يسمّى كل واحد منها سورة، ولكل سورة عنوان، وعلى سبيل المثال السورة السادسة والتسعون التي اعتبرناها مدخلاً لما تمّ ذكره سابقاً، تسمّى سورة العلق، العنوان هو الكلمة التي ذكرت في السورة نفسها، بينما في كثير من الحالات الكلمة في هذه القضية ستظهر على مقربة من بداية السورة، وهذا ليس كل ما في الأمر، ففي سورة الشعراء (26)، كانت كلمة (الشعراء) في الآية 22 من السورة فيما مجموعه 226 آية. السورة الأولى واسمها سورة الفاتحة (وتكون في الصلاة) ولها مكان متميز ضمن ترتيب القرآن، يوحي بالاعتراف بخصوصية حالتها لدى قراءة مجتمعات المسلمين لسورة الفاتحة كمتطلب لاتمام العقود، والزواج على وجه الخصوص.

وبعيداً عن سورة الفاتحة، السّور مرتبة حسب الطول، تبدأ بالأطول سورة البقرة والتي تتضمن 286 آية، ويختتم القرآن -إلى أبعد الحدود- بعدد من قصار السور، سورة الكوثر 108، سورة النصر 110، وكل منهما تتضمن ثلاث آيات، وسورة الناس 114 تتضمن ست آيات.

إن قراءة العامة للقرآن الكريم تعتبر فعلاً جديراً بالتقدير، وعلى وجه الخصوص في شهر رمضان، المكرّس للصوم والعبادة؛ ولدوافع شبيهة بذلك تمّ تقسيم القرآن ثلاثين جزءاً متساوياً، واحد لكل يوم من الشهر، وكلّ جزء تم تقسيمه نصفين، وتسمّى أحزاب ومفردها حزب. وتستهل كل سورة في القرآن بترتيبها وعنوانها ومكان نزولها (مكية أومدنية)؛ وفقاً للمكان الذي نزلت فيه في المرّة الأولى، ومكانها التسلسلي وفقاً للوحي، سورة الزلزلة 99 على سبيل المثال أوحي بها بعد سورة الطلاق 65، إضافة إلى أن تسعاً وعشرين من السور القرآنية تبدأ بحروف مقطعة، وظيفتها ما تزال يلفها الغموض، منها مثلاً: (ألف، لام، را) كذلك (ألف، لام، ميم) والموجودة في سور عديدة، بينما بعضها ورد مرّة واحدة مثل: (ط، هـ) الآية 1 من سورة طه 20، و (ي، س) الآية 1 من سورة يس 36، عادة ما تستخدم لأسماء الأبناء من الذكور.

لقد لاحظنا مسبقاً أن السور مرتبة وفقاً لطولها، وفي عبارات أخرى، السور رتّبت متأخرة وتتكون من عدد أقل من السور التي سبقتها. في مراحل دعوته الأولى، عندما كان محمد يرغب بلفت انتباه أهل مكّة لمضامين رسالته، تظهر الآيات ملامح بنيوية خاصة جداً، على سبيل المثال، في بداية سورة المرسلات 77:

وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفاً * فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفاً * وَالنَّاشِرَاتِ نَشْراً فَالْفَارِقَاتِ فَرْقاً * فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْراً * عُذْراً أَوْ نُذْراً * إِنَّمَا تُوعَدُونَ لَوَاقِعٌ * فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ * وَإِذَا السَّمَاءُ فُرِجَتْ * وَإِذَا الْجِبَالُ نُسِفَتْ * وَإِذَا الرُّسُلُ أُقِّتَتْ * لِأَيِّ يَوْمٍ أُجِّلَتْ * لِيَوْمِ الْفَصْلِ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الْفَصْلِ * وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ

هذه الآيات -بمرجعياتها- تدلّ على وقائع طبيعية غريبة وتوازياتها الرائعة في إيقاعاتها الخارجية والداخلية- هي ملمح نموذجيّ لعديد من السور المكيّة، إن هذه السورة على وجه من التخصيص رائعة فيما تبدأ به من حروف القسم (و) أو (ف) متبوعة بالصيغة الأساسية للجمع المؤنث والاسم النكرة المفرد (تتكرر تماماً مع ذات الصوت والتركيب في بدايات السور ذات الأرقام (37،51،79،100) وفي أنماط صوتية مختلفة في سور أخرى، كما في (52 و 53) مثلاً.

﴿ الآيات -بمرجعياتها- تدلّ على وقائع طبيعية غريبة وتوازياتها الرائعة في إيقاعاتها الخارجية والداخلية، وهذا ملمح نموذجيّ لعديد من السور المكيّة ﴾

إنها تستمر في مقاطع أخرى (8-11) تتكرر في الجمل الظرفية الزمانية المتسلسلة، الخادمة لافتتاحيات عديد من السور المكية الأخرى مثل (56،82،84)؛ افتتاحية سورة التكوير مثلاً تتضمن أربع عشرة عبارة مشابهة لذلك في أسلوبها، لقد كان تسلسل مثل هذه الآيات في بنية مماثلة في سياقات صدرت عن أنواع أخرى من مثل الوعظ والتحذير؛ لتكون مواجهة في القرن السادس في مكة، خصوصاً فيما يعرف «سجع الكهان».

على أيّ حال، في ذروة هذه الصور والأصوات التي ميّزت مطلع العديد من السور في أوائل دعوة محمد، والتي تلاها لأبناء مدينته، أتبعت برسالة مقلقة وجديدة غالباً ما تكون مسبوقة بسؤال (ماذا سأخبركم حول...؟) التي تتضمن تحذيراً واضحاً حول حتمية ما ينتظر المخطئين.

في الصور والأصوات المستدعاة من الطبيعة والعناصر، يمكننا رؤية رسالة القرآن الموجهة لأهل مكّة ليس فقط في

لغتهم الخاصة («قرآناً عربياً»، مثلما يظهر في الآية الثانية من سورة يوسف)، ولكن أيضاً بتركيب رسميّ يعرفونه، إن هذا التصريح ينص على ضرورة التمييز بين ما يوحيه الله لمحمد من قرآن، والأنواع الأخرى من الكلام الوعظي، والآيات 41 و 42 من سورة الحاقة دليل قاطع على ذلك:

(وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ (41) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ (42) تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ (43))

جزء من الإشكال، هو جمع أهل مكّة بين الآيات التي تلاها محمد، وأكاذيب الشعراء والكهان، وفي الحقيقة، جميعها سعت إلى الإفادة من خصائص الصوت العربية مثل الإيقاع، والسجع (مأخوذة من صوت هديل الحمام) وصارت فيما بعد بمعنى (كلام موزون مقفى) وهو أسلوب وتركيب يوظف كامل الإمكانات المورفولوجيّة - الصرفيةMorphological في اللغة العربية (تم بيانه في الفصل السابق من الكتاب بما فيه الكفاية عند تناول صرف النص العربي) والترجمة الكلاسيكية الإنجليزية لهذه الكلمة هي (النثر المقفى) وفيما بعد انعكس استخدام مصطلح «سجع» على الكتابات النثرية خصوصاً في السرد المعروف بـ«المقامة» (وتم عرضها في الفصل الخامس) وعلى أيّ حال، ورغم أن النشأة الأولى لهذا النمط غير معروفة لنا إلا أن هناك عدد من الملامح التي تربطه بالشعر العربي في مراحله الأولى.

بينما وجدت التقفية في الاقتباس السابق من السورة 77، والتوازي، والمجاز-والخطاب «المختلف» الذي يجسّد العديد من التعريفات الحديثة للشعر- هي أكثر من كافية للقارئ المعاصر؛ ليتضح له جزء من شاعريّة كثير من السّور، ولعل النص المقتبس من سورة الحاقة يذكّرنا بذلك، في مكّة قبل الهجرة ومع استثناء أي شيء يتشابه مع هذا، لقد كان القرآن فريداً من نوعه، لم يكن شعراً ولا نثراً؛ ولكنه كلام الله للمؤمنين به.

﴿ لقد كان القرآن فريداً من نوعه، لم يكن شعراً ولا نثراً؛ ولكنه كلام الله للمؤمنين به ﴾

سورة البقرة، السورة الأطول في القرآن، تتضمن أنماطاً متعددة من الخطاب، ويعدّ خطاب الله الموجّه لرسوله، الأكثر شيوعاً في القرآن، كما في الآية 186 من السورة:

(وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُواْ لِي وَلْيُؤْمِنُواْ بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ)

كذلك، فإن السورة تتضمن سرداً من الأوامر والمواعظ الدينية صيغت في آيات أطول بكثير من تلك الآيات التي تنتمي إلى الفترة المبكّرة من الزمن المكيّ لنزول السور. فرائض محددة موجبة على المجتمع الإسلامي تأتي على شكل سلسلة من الطلبات، تبدأ بعبارة «يا أيها الذين آمنوا»، هذه السياقات تأتي بتعليمات مرتبطة بالطعام، الثأر، الوصايا، الصيام، الطلاق وعواقبه، وفي موقع متأخر جداً من السورة، آية واحدة فقط 196 تفصّل التعليمات المتصلة بالحج والعمرة للمدينتين المقدستين مكّة والمدينة، وتمثّل الآية توضيحاً ممتازاً لكل من طول ونبرة الآيات المدنية.

وَأَتِمُّوا الْحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لِلَّهِ فَإِنْ أُحْصِرْتُمْ فَمَا اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ وَلَا تَحْلِقُوا رُءُوسَكُمْ حَتَّى يَبْلُغَ الْهَدْيُ مَحِلَّهُ فَمَنْ كَانَ مِنْكُمْ مَرِيضاً أَوْ بِهِ أَذًى مِنْ رَأْسِهِ فَفِدْيَةٌ مِنْ صِيَامٍ أَوْ صَدَقَةٍ أَوْ نُسُكٍ فَإِذَا أَمِنْتُمْ فَمَنْ تَمَتَّعَ بِالْعُمْرَةِ إِلَى الْحَجِّ فَمَا اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ ذَلِكَ لِمَنْ لَمْ يَكُنْ أَهْلُهُ حَاضِرِي الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ (196)

إن الطبيعة الديناميكية لعملية الوحي واستقباله لدى المجتمع الإسلامي يمكن قياسها ضمنياً من خلال السائلين، التي تتضح من خلال عبارات تنص على «ويسألونك عن» والتي تقدّم توضيحات بشأن مسائل مثل الشرب، ولعب القمار، ومعاملة الأيتام، والقبلة، والقتال في الشهر الحرام، واستهلّ الرد بكلمة «قل»:

فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْيَتَامَىٰ قُلْ إِصْلَاحٌ لَهُمْ خَيْرٌ وَإِنْ تُخَالِطُوهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ الْمُفْسِدَ مِنَ الْمُصْلِحِ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَأَعْنَتَكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (220)

ويستدعي النص، مهن كل من: موسى، وإبراهيم، طالوت، داود، وإشارات إلى المسيح ومريم، كوسيلة لاعلان رسالة الوحي لأصحاب الكتاب (اليهود والمسيحيين)، وكطريقه لجعل الناس يرون الدعوة الجديدة التي دُعي اليها التابعون للنبي محمد، والتي أيضاً تحتوي التقاليد اليهودية والمسيحية، وضمن الإطار النبوي القديم نفسه.

جاءت صياغة هذه الأقسام المختلفة بموضوعاتها مختومة بجذب الانتباه إلى قدرة الله، ولعل الآية 164 تعدّ مثالاً على لغة هذه العبارات، وعلى طول وحدة القافية:

إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ (164)

سورة النساء، سورة مدنيّة طويلة أخرى، وتظهر عديداً من الملامح البنيوية نفسها التي تم توصيفها سابقا: تعليمات مفصّلة على نحو إلزاميّ بشأن الموضوعات العقديّة، والقانونيّة (وعلى نحو خاص ما يتعلق بوضع المرأة) والردود التي أثيرت على النقاط فيما يتعلق بآيات، وهنا، تأتي الآيات مستهلّة

> الدراسـات الغربية للثقافة الأدبية للقرآن، قليلة نسبياً، فالثقافة الغربيه كانت تميل الى التركيز على سور معيّنه، وبعض الأوجه التي تتطابق مع الطريقه التي يدركها القارئ الغربي

بقوله «ويستفتونك». «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ» الآية (59)، والغضب الموجّه على الذين بعد إيمانهم بدأوا يشكّون عندما نشأت صراعات بين جماعة صغيرة من المسلمين في المدينة، وأهل مكّة، هؤلاء المشككون أطلق عليهم اسم «المنافقين»، والآية 138 تبيّن مصيرهم السيئ على نحو من التهكّم: «بَشِّرِ الْمُنَافِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَاباً أَلِيماً «(138)»

التشخيصات أو الصفات الموجودة داخل التقاليد الإسلامية للدارسين اعتُبرت كمساهم لفرادة قيم النص القراني، وخدمت لتسلي وتثبط كثيراً من القراء الغربيين للقرآن، هذا وبدون شك يساعد في تفسير على الأقل، وفي جزء، لماذا كانت الدراسات قليلة نسبياً للثقافة الأدبية للقران، الثقافة الغربيه كانت تميل الى التركيز على هذه السور وبعض

> السـورة التي تعتبر جاذبة لاهتمام الناطقين بالعربية وغيرها؛ لطبيعة بنائها غير العـادي في تماسكها، هي سورة يوسف

الأوجه التي تتطابق مع الطريقه التي يدركها القارئ الغربي.
السورة التي تعتبر جاذبة لاهتمام الناطقين بالعربية وغيرها لطبيعة بنائها غير العادي في تماسكها، وكذلك قيمة بنائها هي سورة يوسف، كان الجزء الذي يخص حلم سيدنا يوسف وترجمته وتعدد وجوه إخوته ومحاولة امرأة فرعون إغرائه وكيف سجنوه وكيف رد اعتباره، هذه المعلومات معروفة جداً في كتاب الإنجيل 37-50.

الرواية القرآنية تفتتح القضية بإطار للبيان بوصفه وحدة كاملة، بعد مجموعة الأحرف المقطعة (ألف لام را) يعلن أن تلاوة القرآن بالعربية له نوع من التاثيرات التي لها تاثير واسع على طرق العبادة المتبعة في كل العالم الإسلامي، الآية الثالثه في السورة تزودنا بالتاكيد بالقيمة الحقيقيه لما ألمحنا إليه: لقد أعلنت أنها ستخبرنا عن أفضل القصص، «نحن نقصّ عليك أحسن القصص» 3.

المقابلة المكتملة في سرد يوسف تعطي الجزء المركزيّ –سجنه وموعظة سلامته– الآيات 37-42 أهميّة هائلة، وتماماً مثل خيانة إخوة يوسف، فيها صدى لرمزيّة قويّة في التقليد المسيحي، وكذلك كلمات يوسف لرفاقه في السجن كانت رسالة إلى سامعي محمد في مكة:

وَاتَّبَعْتُ مِلَّةَ آبَآئِي إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ مَا كَانَ لَنَا أَن نُّشْرِكَ بِاللَّهِ مِن شَيْءٍ ذَلِكَ مِن فَضْلِ اللَّهِ عَلَيْنَا وَعَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَشْكُرُونَ (38)

يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُّتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ (39)

مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِ إِلاَّ أَسْمَاء سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَآؤُكُم مَّا أَنزَلَ اللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَانٍ إِنِ الْحُكْمُ إِلاَّ لِلَّهِ أَمَرَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ (40)

إن الطريقة المتقنة في السرد التي تؤسس شبكة من الحالات، في إخبار الحلم، والتآمر من الأخوة، وصبر يعقوب (قيمة الصبر، الآية 18) التي كانت صفة رفيعة للإنسان العربي قبل الإسلام، والخيانة، والمراودة، والسجن، ومن ثم، يأتي حلها على نحو عكسي- اكتشاف الخداع «كيد» امرأة العزيز «بوتيفار» Potiphar ورفيقاتها (والتي تصبح فكرة شائعة في الكتابة العربية)، لقاء يوسف مع إخوته، واعترافهم بالذنب، وجمع شمل يعقوب مع ابنه المفقود منذ زمن طويل، وتحقق الحلم، كل هذا كان بمثابة مناسبة رائعة لرسالة محمد التي توجّه بها إلى أهل مكّة بشأن قوّة الله الواحد، وسلطته التي يعطيها للمختارين من أنبيائه.

وكما أشرنا سابقاً، فإن القرآن يتضمن عدداً آخر من الروايات والأمثال والقصص، بعضها توزّع في سور مختلفة، سورة الكهف مصدر غنيّ بشكل أخص للسرد القصير إلى حد ما، فيها نجد أولاً قصة الأشخاص السبعة النيام (الآيات من 9-26)، في مدينة إفسس، التي تحكي أسطورة مجموعة من المسيحيين المضطهدين في عهد الإمبراطور الوثني داكيوس (249–51) الذين أووا إلى الكهف (وهو عنوان السورة) وغطّوا في نوم عميق، تقول الآية 25 إنهم لبثوا 309 سنوات، وعندما استيقظوا وجدوا أنفسهم في حقبة زمنية أخرى لم يعد يضطهد فيها المسيحيون.

على يد الكاتب المسرحي المصري توفيق الحكيم (ت.1987م) تم توظيف هذه الأسطورة في مسرحية من خمسة فصول (أهل الكهف)، الآية 60 من سورة الكهف تبدأ بواحدة من أروع حكايات القرآن وهي لقاء موسى مع الخضر، مع رفيق شابّ، شرع موسى سعيه لإيجاد (مجمع البحرين) الآية 65، ويطرح التحدي لموسى في ألا يسأله عمّا يفعل، وقد تكشّفت سلسلة من الأعمال التي تبدو عنيفة وغير منطقية والتي توضح في نهاية المطاف صفة موسى الإنسانية باعتباره ليس صبوراً.

اللغة والتصوير

يقوم تقليد شعر ما قبل الإسلام مقام سابقة تاريخية واضحة للغة القرآن، أصبحت لغة بدو شبه الجزيرة مصدراً موثوقاً للصحة اللغوية خلال الفترة التي قام فيها علماء المسلمين بتدوين قواعد اللغة العربية. ومع ذلك نحن نمتلك قدراً قليلاً من المعلومات عن حال لغة القرآن في سياق الوضع اللغوي العام في شبه الجزيرة العربية في وقت نزول الوحي بهذه اللغة، ويبقى الموضوع كله مادة جدل جديرة بالاهتمام.

في العديد من الآيات، يتبين أن نص القرآن معبر عنه بلغة عربية واضحة (لسان عربي مبين)، وسورة النحل16 الآية 103 على سبيل المثال، وسورة الشعراء 195. جذر الكلمة (مبين) موجود في نص آخر ذي دلالة متعلقة باللغة: سورة إبراهيم 14 كما في الآية الرابعة (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبيّن لهم). التصريحات والتقارير والأسئلة الضمنية (يسألونك عن) التي تضمنتها سور القرآن توضح أن الرسالة الإلهية كانت في الواقع مسرودة (منقولة) بواسطة محمد بلغة مفهومة لدى المتلقين.

سجلت المتطابقات في القرآن عدداً من الكلمات التي اتضح أنها من أصول غير عربية. دوّن «أرثر جيفاري» في كتابه مفردات القرآن الأعجمية ما يقارب 275 مفردة من هذا القبيل، كان يفترض القول من البداية أن التصور الحقيقي للأعجمية عند التعامل مع حالة ضرورة مواءمة اللغة في مركز تجاري كذاك الذي في مكة بينما لم تكن عربية بدو الصحراء مادة ثرية للتغير اللغوي بالمقارنة مع نظيراتها اللغات السامية في الشمال، كانت المدة المتعددة، الواحات، التجمعات (التحالفات) القبلية بعيدة عن أن تكون منعزلة عن الاتصال اجتماعياً وتجارياً مع الأقاليم الواقعة شمالاً وجنوباً.

كما يظهر بوضوح في كثير من الأمثلة التي أوردناها، تستخدم لغة القرآن غالباً مع المؤثرات الرمزية البديعية، مضيفة مزيداً من الإيضاح للعلاقة الوثيقة بين المجاز والوعظ. استخدم القرآن اللفظين المجازيين العمى والصم للتعبير عن الكفر «مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون»، البقرة 2، الآية 17. انظر كذلك الآية 18.

> ﴿ تستخدم لغة القرآن غالباً مع المؤثرات الرمزية البديعية، مضيفة مزيداً من الإيضاح للعلاقة الوثيقة بين المجاز والوعظ ﴾

من يعبدون آلهة غير الله هم تائهون كالذين لا يؤمنون بالله فإنه يسلب نورهم؛ ذلك أن الذين يملكون النور فقط هم الذين هداهم الله للإيمان، التوظيف المجازي الذي يقدم واحدة من أبدع الصور وأعمقها في القرآن في سورة النور: «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء» سورة النور 24 الآية 35.

تتلخص صفات القرآن في الاتجاهين الديني والنقدي للإعجاز- إعجاز الوحي الإلهي إلى محمد- وقد تم تضمينه في آيات التحدي: «وإن كنتم في ريب مما نزّلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين» البقرة الآية 23، «قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً» الإسراء 88. وجود مثل هذا الإعجاز صدّ معظم الكتاب عن محاولة الرد على هذا التحدي، أحد أشهر شعراء العرب،

والذي أكسب نفسه اسماً عرف بالمتنبي (الذي ادعى أنه نبي) واستثناءات مشابهة أخرى، مع ذلك أسلوب ولغة القرآن يتبلوران كمعيارين لفصاحة العربية وجزالتها، لتكون محط إعجاب وتقدير، وتكون مأثورة، وبالتحديد محكية ومتناقلة.

الدور الصوتي:

بينما كان القرآن الكريم قد جاء في قالب نصّي، وكان الجانب الأعظم من تعلمه ودراسته بوصفه نصّاً، والبعد المكتوب لكونه نصاً، والذي انعكس على أجزاء هذا الفصل، وعلى أيّ حال فإن البعد الشفوي لم يزل يمارس نفوذاً دائماً على المجتمع.

إن قدرة المسلم المتدين على حفظ القرآن بأكمله التي ما تزال حتى اليوم كما كانت عليه دائماً؛ لهي دليل على وجود تعليم إسلاميّ كامل، يبدأ من مدرسة القرآن «كتّاب» حيث يتم تدريس النص عن ظهر قلب.

إن تلاوة القرآن -وتجدر الإشارة إلى معناها الأصلي- ما تزال ظاهرة يومية واجبة على المسلمين، «ورتّل القرآن ترتيلا» (سورة المزمل)، وفي الواقع لقد خدم ظهور وسائل الاتصال الحديثة هذه الظاهرة وتأثيرها، ليس فقط في المسار التقليدي، بل صار التجويد متوافراً في الإذاعة والتلفزيون،

> قصر وتوازي وتكرار العبارات، والقافية وبالأخص المتصلة فيما يعرف بالسجع، هي سمات إذا تم نقلها من محض نصوص إلى النطاق الصوتي، فإن تأثيرها غنيّ عن القول وأعظم

يحتفي بالقرآن الكريم نصّاً وصوتاً (مشاهدة لآياته واستماعاً لترتيله) عدّة مرّات في اليوم، بل أيضاً يُرفع صوت المؤذن في كثير من الأحيان في مساجد مدن الشرق الأوسط، الذي يملأ الهواء وينادي المؤمنين إلى الصلاة خمس مرّات يوميّاً.

> (الرسالة والصوت) تجمع بأهمية الوحي إلى مستويات تفوق الفهم والاستجابة العاطفية

في مناقشتي لبنية بعض أقصر السور في القرآن الكريم، جذبت الإنتباه إلى قصر وتوازي وتكرار العبارات، والقافية وبالأخص المتصلة فيما يعرف بالسجع، إذا تم نقل مثل هذه السمات من محض نصوص إلى النطاق الصوتي فإن تأثيرها غني عن القول وأعظم، (الرسالة والصوت) تجمع بأهمية الوحي إلى مستويات تفوق الفهم والاستجابة العاطفية.

الممارس للتجويد، يطلب منه تملّك صوت جميل، وبامكانه تركيز الاهتمام على الساكن والمتحرك من الحروف المحددة من خلال الاستطالة، وحرفا (النون والميم) خصصا للغنّة، وعندما يستخدم المرتل هذه المميزات لإبراز ملامح تشابه الأصوات Assonantal مثل الآية 18من سورة البقرة (صمٌّ بكمٌ عميٌ) أو الآيات الأولى لسورة القدر97 (إنا أنزلناه في ليلة القدر)، ثم يمزج هذه التقنية بصعود وهبوط الصوت التقليدي ليتجاوز الكلمات في تأثيرها على المستمع.

وكما هي الحال في أي ربط بين نص مقدّس وإعداد موسيقيّ، فإن طقوس تلاوة القرآن تحمل تأثيراً واضحا وقويّاً في المستمعين، العديد من الروايات تكشف أن هذا المعنى كان قد تعزز طقوس الصوفية، إن تجميع الإخوة (يعرف بالحدرة) Hadrah لا تشمل فقط تلاوات قرآنية، بل أيضاً (الذكر) وهي نصوص في مدح الله، وقصائد صوفية مثل البردة. إن

مثل هذه الطرق الصوفية آخذة بالانتشار بشدّة في المجتمعات الصوفية، والتي خلقت نوعاً من التوتر بين العادات الشعبية والعقيدة التي تبناها العديد من العلماء المتزمتين ممن يستعرضون أثر الموسيقى في المسلمين على نحو فيه شكّ.

القرآن والأدب العربي:

إن مذهب الإعجاز، المؤكد على طبيعة إعجازية القرآن، طالب بفصل أقوال بشر صيغت على أشكال مثل الشعر، والسجع، مما قد يتوافق في لغته ووقته مع الوحي، وإنما هي بحكم التعريف بعيدة عنها، رغم وضوح طبيعتها الشفوية ذات المصدر الإلهي، قالبها النصي الكنسي، ودورها في المجتمع الإسلامي تحولها إلى (الكتاب)، تصبح نصاً نموذجياً ولغته وبنائه تسود الخطاب العربي جميعه.

لقد أصبحت لغة القرآن وصوره مصدراً هاماً لإلهام كثير من الشعراء والاقتباس منه، عندما كتب ابن المعتز ت.908. – شاعر الخليفة- «كتاب البديع» بهدف تقنين أدوات الشعر، كان القرآن مصدراً أساسياً في أمثلته لاستعمال التصوير، لقد لاذ الشعراء بالقرآن كمصدر للصور والاقتباس أو التضمين، ولا يقتصر على أنواع أكثر وضوحاً مثل قصائد الزهد «الزهديات»، والقصائد المستلهمة من السور، ولكن يمكن وجودها بوضوح أكبر في الشعر السياسي، على سبيل المثال تلك القصائد المنظومة في مدح الخليفة وحاشيته.

إن السعي من أجل الحصول على المغفرة وتصوير الجنة يوجد نوعاً من الصلة بين القرآن وشعر الغزل، الذي ظهر بوصفه نوعاً مستقلاً في المراحل المبكرة من الإسلام، وكثير من الصور المختزنة من هذا النوع ومن الخمريات (قصيدة الخمر) التي تبناها الشعراء الصوفيون كوسيلة لتوفير تمثيل رمزي طامح إلى اتصال أوثق مع الله سبحانه وتعالى.

في العصر الحديث، الموضوعات القرآنية للانتقام الإلهي من الشعوب المخطئة، وفرت الصور الخصبة للشعراء ليعبروا من خلالها عن آرائهم السياسية، في القصيدة الشهيرة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب (ت. 1964م)، يستدعي الشاعر مصير الشعب العربي القديم «ثمود» كتحذير للظالمين المعاصرين.

بينما جاء الشعر العربي قبل القرآن زمنياً، ظهر فن النثر التقليدي (موضوع الفصل الخامس)، الذي يمكن أيضاً أن يعتبر بوصفه من نتائج نزول الوحي على محمد؛ لأنه يعكس احتياجات الطبقة البيروقراطية، وتوسع ميادين البحث العلمي، داخل المجتمع الإسلامي المتنامي.

عبد الحميد الكاتب (ت.750)، الذي تعتبر كتاباته سبّاقة في هذا التقليد، يظهر معرفة كاملة بالقرآن، ويكثر الاستشهاد بالقرآن في رسائله التي تعدّ نماذج من الخطاب السليم، وميل مثل هذه البيروقراطية للمخصات من المعلومات حول مجموعة متنوعة من الموضوعات تتحقق على نحو أكبر في أعمال «عمرو بن بحر» الملقب بالجاحظ (776-869) في حكاية من كتابه «البخلاء» نتتبع اليأس المتزايد للراوي وهو يستمع –وهو يخالطه الشك– لتجاوز البخيل من مرو في خراسان في تخفيف الزيت من المصباح، ولكن وحتى في مثل هذا الموضع، فإن الاستنتاج يأخذ شكل آية «النور» المعروفة، التي ذكرت سابقاً الآية 35 من سورة النور 24.

> أصبحت لغة القرآن وصوره مصدراً هاماً لإلهام كثير من الشعراء والاقتباس منه

جنس المقامة الأدبية التي احتفظت بشعبيتها حتى القرن العشرين مرتبطة بالقرآن، في كلا الاتجاهين المباشر وغير المباشر، مباشرة في استخدام قواعد السجع، التي تثير بالضرورة أصداء من الإيقاعات في النص المقدس، وعلى نحو

غير مباشر في رسالة الوعظ، يمكن الاستدلال على ذلك عبر بعض التصرفات الغريبة من شخصيات المتشردين.

مصدر آخر للنصوص التي تبدو مرتبطة بالقرآن هو «ألف ليلة وليلة»، حكاية كئيبة من «مدينة النحاس»، مثلاً يمكن اعتبارها موعظة مفصلة على الفكرة السائدة في رسالة الله في القرآن، قصر الحياة الدنيا واعتبارها مؤقتة: يهدف السرد، وخصوصاً في قصائد الزهديات إلى توفير تحذيرات ودروس في الحكمة.

وفي مراحل أكثر حداثة من تاريخ الأدب العربي، نجيب محفوظ، في روايته المثيرة للجدل «أولاد حارتنا» 1981، (1959-1967)(2) تعطينا مثالاً ليس فقط على السرد الأدبي الحديث الذي يستخدم الاستدعاء في الموضوعات والصور واللغة الموجودة في القرآن، ولكن أيضاً على المواجهة المستمرة بين المبدعين والعقيدة الدينية فيما يتعلق بتفسير هذه الأعمال. يستخدم محفوظ رمز الأنبياء مثل آدم وموسى وعيسى ومحمد، ومحاولاتهم لإيصال رسالة الله إلى الإنسانية.

خلاصة

الأمثلة المذكورة سابقاً، سيقت بوصفها نماذج بسيطة للحالات الكثيرة التي أثبت فيها القرآن استمرارية تأثيره في جميع جوانب التقاليد الأدبية للأدب العربي، اقتباسات منه وإشارات إليه، وعبارات وكلمات، هذه السمات في الأدب العربي هي مثل كثير من مثل موضوعات واستشهادات من النص التوراتي في الأدب الإنجليزي بين مجتمعه وجمهوره.

وقد درست الآن مكانتها لدى المجتمع الإسلامي، واستكشفت بعض مفاهيم الأدب العربي للنصوص نفسها وسنتجه الآن إلى دراسة الأنواع التي ظهرت في هذا المجتمع، وستبدأ دراستنا بالشعر بوصفه ذخيرة لإبداع العرب وقيمهم.

الهوامش

1 - ولد روجر ألن في إنجلترا سنة 1942، حصل على درجة الدكتوراه في 1968 عن دراسته لأدب محمد المويلحي، هاجر إلى الولايات المتحدة في عام 1968 وتخصص في الأدب العربي ونشر ما يقرب من 30 بحثاً ومقالاً عن الأدب العربي، من أهم أعماله باللغة الإنجليزية «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» وكتاب مقدمة للأدب العربي، الذي أخذت منه هذه الدراسة.

2 - (1981) - صدرت مترجمة إلى الإنجليزية، (1959) - أول ظهور للرواية باللغة العربية، (1967) - طبعة أخرى للرواية باللغة العربية (المترجم).



لوحة للفنان التشكيلي محمد العامري

شعرية ما بعد الحداثة «مقاربة تطبيقية»

الشاعر عبدالله هوار أنموذجاً

علي محمد اليوسف

ليمونة الشمس ترسمُ الزمان/ والنار تتشجر حول البيت وساكنيه

خازنها في شكل ثعبان يدخل/ عرشه النار/ ومن بين يديه وخلفه/

تتنزل أفراخٌ بلحىً مدهونة بالكبريت/ فرجارها حطبٌ ليل/

نبوءةٌ علَقت هلال الشك في سماواتها/ وهي تسوقُ حافية أجراس الأسئلة.

(كتاب الجنون-1، توزيع منشورات دار الجمل ألمانيا، الشاعر عبدالله هوار/ ص 11)

أصبح اليوم بمقدورنا، تعريف الهوية الشخصية الشعرية، أو تحديد ملامحها ومضامينها وأطرها التعبيرية الجمالية الخاصة بكل شاعر صاحب تجربة مميزة، بعيداً عن المرتكزات الثابتة القارة كلاسيكياً، القائمة على وحدة جدلية الشكل والمضمون، أو وحدة القافية وتنوعها، أو الإيقاع الموسيقي- الغنائي للنص، أو الوزن العروضي الموروث.

لقد دخلت هذه الوحدات البنائية للقصيدة، بعد كسر العمود العروضي للشعر، العديد من تجارب التجديد الجادة والفاشلة على السواء، في المشهد الشعري العربي، وتداولية الشعرية منذ عقود بداية انطلاقتها التاريخية عندنا، نهاية عقد الأربعينيات وعقد الخمسينيات من القرن العشرين.

وأثبتت التجربة والزمن أن ذلك التجديد الشعري المحكوم بالتبدل والتغيير المستمرين، وبالمجاوزة أيضاً، حين وجدنا أن حال النص الشعري أو القصيدة الحداثية الجديدة، لم تعد بمقدورها المطاولة التداولية القرائية المرضية المقبولة، بخاصة بعد وصول قصيدة النثر إلى طريق التجريب الكيفي المسدود أمامها، وما تلاقيه من إشكاليات خلافية حولها وسط الكم الهائل من المنتج المهمل الهابط فنياً وجمالياً الذي لا قيمة شعرية له.

نجد من المعاد القول إن كل ذلك التجديد الذي هيمن على المشهد الثقافي الشعري في حينه، كان مضافاً تجديدياً باسم الحداثة، استنفد ذاته، رغم مجاوزته، بأجوائه ومعماريته الفنية وتجاربه التجديدية، كلاسيكية النظم العمودي.

والمهم الآن أن ذلك التجديد أصبح جزءاً من الماضي في الشعرية المعاصرة أو في توثيق وتدوين تاريخانية الشعر العربي، وأصبح أيضاً هو الآخر بحاجة إلى مجاوزة وإلى تجريب طفرات نوعية، بعد انهيار وتهاوي وسقوط تجارب شعرية لرموز معروفة أخذت تراوح في مكانها، وتجتر نفسها بتكرار سقيم سطحيّ، ولا تقوى على التقدم خطوة نحو الأمام، وبالذات في تجارب كتابة قصيدة النثر، التي جعلت أمام مواجهة عقمها التجديدي، أن يرتد العديد من شعراء التجديد للعودة إلى كتابة قصيدة العمود، وإن على مضض، وتماشياً مع ما يرغبه الوسط الاستقبالي للشعر لإعادة بناء أمجاد شاعرية الخطابة ومنابر الإلقاء.

كاتب وناقد عراقي.

وبحكم الضرورة التاريخية في التغيير، والسيرورة التطورية المتحركة على الدوام، حدث مجاوزة الحداثة في الغرب، فظهرت مدارس وتيارات البنيوية والتفكيكية والتاريخانية وغيرها من دراسات في التناص، والألسنية، وموت المؤلف، والحضور الفاعل المشارك عضوياً للمتلقي مع النص، وانطلاق علائقية وحدة النص– المتلقي، كعلاقة تحديث بنائي في تأكيد الحضور الفاعل والمشاركة الفاعلة للمتلقي بالنص، والدعوة إلى إعادة تفسير النص على ضوء هذا التعالق والتواشج مع المتلقي.. وكالعادة بدأنا الهرولة نحو الاقتباسات والاستنساخات عن غير دراية، ولا تخصص علمي، تحت لافتة تلاقح الثقافات وجدلية المعرفة وتبادلها، التي أصبحت بحكم تكنولوجيا الاتصالات الحصول على المستجد والجديد عالمياً، أسهل من مطالعة صفحة في صحيفة أو كتاب!!

إذن، دخلت طروحات وفلسفة ما بعد الحداثة الشعرية الغربية على يد أبرز قطبيها «ليوتار» و«هامبرماس» اللذين ذهبا بعيداً في تغطيتهما لفلسفة ومفاهيم ما بعد الحداثة ليس على صعيد الأدب والفنون فقط، وإنما على صعيد السياسة، والاقتصاد، والتاريخ، والمعارف، والتربية، والعلوم، والعمارة، والهوية، والأقليات الإثنية المهمشة.. وهكذا، كانت لمعظم تلك الدراسات في المناحي المذكورة، وبخاصة في مجال الأدب والفن، مرآة انعكاس عندنا لما في يد غيرنا وتداوله، وجاء المنتج الأدبي، والفني، والشعري تحديداً، بمفهومات جرى تعريبها ومحاولة تطبيقها، وتسليعها في ثقافتنا كما هي عند الغرب، وهي مفاهيم تتجاوز السائد المتعارف عليه باسم الحداثة، والاعتياش على فلسفة ما بعد الحداثة وما تحمله، رغم التقاطع الحاد، اجتماعياً، وثقافياً، وطبقياً، واقتصادياً، في تطبيق مفاهيم ما بعد الحداثة الأورو- أميركية في مدارسها ومناهجها وأطروحاتها الفلسفية عندنا عربياً.

اذن، انبثقت «ما بعد الحداثة» في الغرب بتعالقها المفاهيمي والإبداعي والتطبيقي مع الحداثة بمفاهيمها الأيقونية القارة.

ونادت ما بعد الحداثة بالتحرر من تلك الأقانيم التي اعتمدتها الحداثة عقوداً من الزمن، كتجديد غير مسبوق يحسب لها، يقوم على توظيف الأسطورة والميثولوجيا والرمز التاريخي، والبدائية في الفن، اشتغلت الحداثة عليها طويلاً. ونؤكد أن كلامنا السالف ينطبق على نصوص الحداثة العربية تحديداً ومفاهيمها النقدية.

كل هذه الثوابت الحداثية، شنت عليها ما بعد الحداثة هجوماً لاذعاً في مختلف ميادين الحياة، ولم يعد للأسطورة والرمز والميثولوجيا تلك القداسة، ولا ذاك البريق الذي كان الشعراء يرصعون بها قصائدهم ونصوصهم كجواز مرور وتزكية للنص في أن يأخذ صفة وسمة الحداثة.. في وقت دخل العالم براثن أخطبوطية العولمة، اتصالياً، ومعرفياً، وسياسياً، واقتصادياً، وتكنولوجياً... إلخ.

لا حاجة لنا لتأكيد احتضار الحداثة في المجتمعات الغربية، التي سبب لنا بحكم التبعية التقليدية، إصابة حداثتنا العربية بعدوى الإيدز القاتل واحتضارها المرتقب الحتمي بعوامل تأثير الخارج، وعوامل إسقاطات الحاضر الداخلي لدينا.

ومن رحم الحداثة التي وضع لبناتها الأساس، وربما قبلهم غيرهم، ت. س. إليوت، أزرا باوند، وايتهيد، وريتشاردز مع آخرين، دخلت مصطلحات ومفاهيم ما بعد الحداثة، تؤكد على المخيال المخصِب، والحدس، واللاشعور، والتداعي، والذاتي، والهوياتي، والنفسي، والبيئي، والسلوكي، وعلى الصعيد السياسي بشرت بانحلال ما يسمى الأنساق الكبرى –الأيديولوجيات– وفي الشعر دعت إلى تفكيك النسق اللغوي المعتاد، كذلك وجوب غياب العاطفة الجياشة، والوجدانيات، وأخيراً وليس انتهاءً، أكدت أهمية القيمة المعيارية للقارئ المتلقي، الذي من دونه لا معنى ولا ضرورة لكتابة نص، كما وردتنا في أطروحات ليفي شتراوس، جاك دريدا، رولان بارت، فوكو، نعوم جاموسكي.. إلخ. كل ذلك جعل من القصيدة الشعرية أو النص توليفة جمالية لجنس أدبي من التعبير اللغوي المتفرد بخصائصه اللامحدودة، وعوالمه المفتوحة بلا نهايات،

لكنه حافظ على تداخله الوثيق ببعض مفاهيم الحداثة غير المنحلة، كتجديد ما يزال له حضور في بنية النص الشعري، وهو ما فرض على النقد الأدبي الناجح تحديداً، أن يتناول خاصية واحدة محددة في تفسيره وشرحه، وفك شيفرات النص ومرموزاته، ومحمولاته التأويلية والدلالية والسيميائية. أو أن يعمد النقد لرصد زاوية تناول أو أكثر بمعزل/ أو بالتداخل مع غيرها من مشتركات ومقومات تأسيس الحداثة لهوية الخلق الشعري العربي.

يرى «ليوتار» أنّ: الفنان أو الكاتب ما بعد الحداثي هو في موقف الفيلسوف، فالنص الذي يكتبه، أو العمل الذي يخلقه، لا يحكمه من حيث المبدأ، قواعد محددة مسبقاً، ولا يمكن الحكم على هذا العمل، من خلال تطبيق قواعد معينة على هذا النص أو العمل، فمثل هذه القواعد هو ما يبحث عنه العمل الأدبي أو النص.

ومن مميزات ما بعد الحداثة، أن مفاهيمها ليست مصطلحات معجمية مسلماً بها، متفقاً عليها، بل هي مفاهيم متغيرة في تكسيرها الشكل والمضمون، وتحتمل خلق إشكاليات في التفسير والشرح والتطبيق في الأدب والفنون، كما يُختصر التداخل الاندماجي العضوي ما بين الحداثة وما بعد الحداثة لصالح خلق تطرّف قسري لما يجب أن نعتبره نتاجاً ما بعد حداثيّ، وليس باعتبار ما بعد الحداثة تحقيباً زمنياً تاريخياً متجاوزاً الحداثة، فبعض النصوص التي تتسم بالواقعية مثلاً، في حال إضفاء وادخال حالة من الإرباك والشك والتشتت والتفكيك عليها، ومحاصرة المتلقي، فإنها تصنَّف «ما بعد حداثية».

من هنا يعد الشاعر عبدالله هوار شاعراً حداثياً بنصوصه الشعرية التي تقوم على مرتكزات حداثية وما بعد حداثية، فهو بثقافته الثرية المتعددة يستفيد من اللغة العربية، والموروث الشعري العربي في إغناء تجربته، بلغة رصينة خالية من سقطات الأخطاء المرافقة لمعظم نصوص الشعراء الشباب، وهذا يمكنه من سبك مفردة وعبارة شعرية متماسكة مكثفة حادة تستلب من القارئ المتلقي الانشداد والتوتر والإدهاش في تنويعات لغته الشعرية بعيداً عن النص المكرر المألوف الذي نصادفه كثيراً، ونصوصه الشعرية، أيضاً، تستبدل الإيقاع العالي المعتاد في الشعرية الغنائية أو النصوص المسجوعة بلازمة تقفية واحدة أو متنوعة، يستبدل هذا بما يطلق عليه جبرا إبراهيم جبرا «موسيقى الأفكار» أي الإيقاع الداخلي غير الزاعق، ولا يهتم بالصورة الشعرية الدارجة المألوفة المتداولة، بل يجنح في نصوصه إلى الغرابة وتشكيل عبارته الشعرية بمغايرة مقصودة، مستفيداً من مواصفات النص الحديث التي جاء بها الناقد الأميركي إيهاب حسن في توصيفه لمصطلحات ما بعد الحداثة الأدبية والفنية، التي تتسم في الشكل التعبيري المفكك المنفتح، معكوس ومضاد الشكل الترابطي المعهود في اللغة الشعرية وانسيابيتها العفوية، كذلك، فهو يتلاعب باللفظة اللغوية الشعرية، في سياق من التشتت البنائي الجمالي ليعطي القارئ لغةً شعريةً وأسلوباً تجديدياً، يقود بها عمداً القارئ غير المتمكن غير الحصيف، لما يسمى بـ«القراءة الضالة» في عدم فهم واستيعاب مدلولات نصه الشعري، ويمكننا الركون إلى أن نصوص هوار عصية على التلقي، واستجابة الاستقبال العفوي الكسول، لكنها نصوص شعرية جمالية تستوقفنا، لما فيها من تنويعات الاشتغال على تفكيك النسق اللغوي بلغة صادمة لذوق المتلقي السطحي، يدأب الشاعر على توظيفها شعرياً، في قصدية إحداث إشكاليات قرائية في دراسة وتناول تجربته، فهي نصوص شعرية تختصر التداخل الاندماجي العضوي بين الحداثة وما بعد الحداثة لصالح التطرف القسري المرغوب والذي يسعى الشاعر لتحقيقه. كما نلاحظ أيضاً في نصوصه الـ«ما بعد حداثوية» أنها ليست نصوصاً تحقيبية تاريخية في التوثيق للتدليل على مجاوزة لغته الشعرية للتجديد المتواضَع عليه منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وكان الأمر نتيجة مأمولة ومتوقعة من شاعر نهم القراءة ومتابع ذكي وجاد للمشهد الشعري السائد، ومن جهة ثانية تسعفه مقدرته على الترجمة والكتابة والقراءة في اللغة الإنكليزية الاطلاع

على الأجناس الأدبية المختلفة عالمياً، فتجده في نصوصه الشعرية مستوعباً لمعطيات عصر العولمة، بما يفيده بالاقتباس الإسقاطي، المفروض لعصر يتسم بكل ميادين مبادئ الحداثة في اشتغالاتها المختلفة، وأيضاً فيما يطلق عليه انحلال السرديات الكبرى، واحتضار الأيديولوجيات. وتحويل ما بعد الحداثة المعرفة إلى سلعة استهلاكية، كما يشير لذلك رائد تنظير وفلسفة ما بعد الحداثة «هابرماس».

مختارات من كتاب الجنون-1

كان لإسماعيل أن يبني بيته في قصب المضارع/ مثلما كان الماضي وما خططوه يدخل ذلك البيت الذي سامروا ناره.../ وكان يسمع وجه النحر ينمو على ما يشاء/ ويغرّب أوعية الرمل في بيته العتيق.../ تحت غسقٍ يهبط كالمأدبة...

(من نص (أوزوريس)، كتاب الجنون-1، ص 13)

والذي لم يسرج إلا إلى الشمس جناحه/ والذي عاش في وطن بتيم الشراع/ يتشرد في تقاطيعه/ البحرُ الذي يبنيه بالحصى/ يراني وأراه/ يجمع أحطابه/ يجرّ موكب الرجوع إلى الطفولة أو إلى ميتته الحانية.

(من قصيدة (السيد الأصفر)، كتاب الجنون-1، ص 50)

الأرض موجةٌ والسماء شرارة.. أين تمضي؟

لا مغازل الريح ولا قوادم الوقت.. ولا أحد ينشج في رئة الحاضر/

أبجدية الحلم.

وها أنا..جسدٌ يتمحورُ بين كتفيه غبارُ الطلع/

فضاءٌ من أنينٍ نحو مصر/

تسوقهُ فراغات تحمل البحر

تطوف بشمسٍ حمضيةٍ

تجفلُ منها العيون.

(من قصيدة (الأرض موجة والسماء شرارة)، كتاب الجنون-1)

تراه فترش حُلماً في سمائه الغريبة/ يُغسل بالدمع رسماً من لقاء

قرطاسه من ظنون/ يجسُّ البحر ويجثُّ الأرض

يسافر في موته/

في مشيمة الغيب ومشيئة التحول/

والزمن مربوط بسلسلة من حروف.

(من قصيدة (نبوءة)، كتاب الجنون-1)

تورق الآن على وجهه زهرة الموت/

رسولة ترتمي في شواطئ من مسائه

تلبس الأرض/ تداعب عشب الدمع في حلمه

وبين يقين وظن.. البحر عينه ووجهه قمر من خواء

يمر قنديله ذاهلاً بين سعف الكلام.

(من قصيدة (خاتمة)، كتاب الجنون-1)

بعد عرضنا لمختارات اجتزائية من نصوص وقصائد الشاعر، نجدها تتصف بجملة من التنويعات الفنية الجمالية، وسنحاول إدراج بعض من هذه التنقيبات، تاركين الفضاء البنيوي الرحب الذي تشتغل في حيزه الواسع النصوص، ونقتصر على ما يهم المتلقي كعضو فاعل في النص، وتعالقهما الحميم.

في البدء، الصورة الشعرية المألوفة تختفي وراء محمولات النص، وهي –الصورة الشعرية– ليست غاية أو قيمة معيارية

فنية يسعى الشاعر وراء تحققها في النص كما هو السائد والمتواضَع عليه شعرياً. كما نجد الصورة الشعرية في بنائها التقني الجمالي غائبة كتنميط بلاغي وأسلوبي شعري يتداول كثيراً في تكرار نفسه لدى العديد من الشعراء، بل إننا نجد الصورة الشعرية في ومضات مفردة وعبارات مجزوءة لا تكتمل مع السابق عليها ولا مع اللاحق لها، بل هي صورة مجزوءة مكتفية بجمالها التعبيري لوحدها، ولا تمثل انزياحات صورية متتالية تتسرب في وحدة النص البنائية بداية وانتهاء.

مسألة أخرى أو زاوية رصد ثانية، نجد النص عند الشاعر هوار يتشكل من نسق لغوي، يلتمع أحياناً في بؤر مركزية جاذبة للقارئ المتلقي وتستوقفه، ويداخل هذا النسق اللغوي الشعري التشتيت للذهنية القرائية، في محاولة استجلاب المعنى، والحصول على المدركات الجمالية المعلنة والخفية، وهذه من سمات ما بعد الحداثة. كما نجد، أيضاً، النصوص في معظم المجموعة تتسم بإيقاع داخلي شفيف ورقيق جداً، يعطي للفكرة والمفردة تفرداً في إيحائية المعنى، وليس تنويعة وغنائية الأصوات داخل النص، التي تستأثر باهتمام جذب القارئ للنص من خلال ذائقيته الصوتية الحسية المباشرة في التلقي، وإنما الإيقاع يصدر من خلال مكنون النص. فالإيقاع الغنائي يتلاشى ويتشربه المتن الدلالي الفكري في النص.

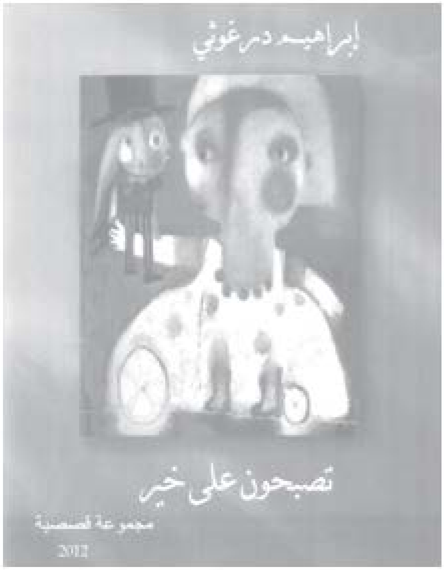
الملاحظة الأخرى هي خلوّ نصوص الشاعر من وحدة تكرار القافية الواحدة أو المتنوعة الذي دأبت تحقيقه نصوص الشعر الحر، وكذا قصيدة النثر عند بعض مبدعيها من الشعراء. فالشاعر هوار لا يهتم بالتقفية كجرس موسيقي يشد حاسة المتلقي؛ وهذا يعطي انطباعاً واضحاً، أنّ الشاعر يعمد تفكيك النسق اللغوي الشعري البلاغي والخطابي، ويستعيض عنه بالمجازي المكثف والدلالي الواسع الفضاء تأويلياً، الذي يمنح القارئ بمستوياته الثقافية المتفاوتة حافز التنقيب في ثنايا ما وراء النص، وما يحمله من بوح خفي مسكوت عنه لغاية في نفس الشاعر قبل أي اعتبار آخر، ولا يأخذ عناء المتلقي في الحسبان، فهو على سبيل الاستشهاد، يوظف الرمز التاريخي والتراثي الأسطوري حتى في عنوانات نصوصه، في غير مباشرة تبسيطية، وفي غير من تكرار متداول للرمز لدى شعراء آخرين، ويمتاز الرمز في نصوصه بالفرادة التوظيفية في متن النص، ولا يُقحم اقحاماً قسرياً، وإنما هو تشكيل عضوي في بنائية النص فنياً وجمالياً. كما لا يمكن إغفال الإشارة إلى نصوص الشاعر الإبداعية، التي يوظف فيها المفردة القافزة الغريبة، الصادمة للمتلقي أغلب الأحيان، بتكرار متعمد يقصده الشاعر، وغالباً ما تأتي المفردة القافزة في نهاية النص، بما يبقي على التوتر والشد لدى المتلقي في تساؤلاته ومحاولة استكناه هذا التوظيف الغريب الصادم كوقع تأثير للمفردة الغريبة القافزة الراكبة على ظهر نهاية النص في ذيل الجملة الشعرية، وفي ثناياها أحيانا أخرى، وهو ما يشكل نشازاً متحرراً وخروجاً عن الانسيابية المتراخية المعهودة في النهايات للنصوص الشعرية، وهذه كما ذكرنا تزيد في المتلقي حالة الشد والتوتر والتركيز الذهني المطلوب والذي يرغب الشاعر تحقيقه.

كما لا يمكن أيضاً المرور العابر لما كنا أشرنا إليه سلفاً، من أن سمات الشعر الحداثي، وبالتحديد أكثر ما بعد الحداثي، هو في سعي المبدع الشاعر، جعل القارئ المتلقي مشاركاً عضوياً في جسد النص. وهنا نجد هوار يرغب من خلال نصه المكتوب استحضار ذاكرة مثقف نخبوي، نيِّر، على دراية كبيرة في التقنية الشعرية وجماليات النص، وتقنياته الحداثوية، فيعمد الشاعر إلى عبارة شعرية لا تعطي محمولاتها الدلالية من القراءة الأولى، أو القراءة السريعة، وتكون عصية مقفلة على المتلقي المثقف العادي، لكن يبقى فك شيفرات النص ومرموزاته الإيحائية الثرّة والحادة، ممتعة وجميلة بالنسبة للمتلقي الناقد الحصيف، والمثقف الذي يبحث عن التجديد الحقيقي في النص الشعري، وسط السيل المتلاطم من نصوص الشعرية الجوفاء، التي تكتب وتنشر من دون توافرها على مقومات وبناءات وتقنية جمالية النص المتجدد قرائياً بمرور الوقت، نص الشاعر هوار يترك في النفس التساؤل المطلوب.. لماذا؟

تجليـــات الغـرابـــة

في مجموعة «تصبحون على خير»[1] لإبراهيم الدرغوثي

◄ المهدي عثمان



يعد إبراهيم الدرغوثي من أهم الأسماء القصصية التونسية في العقدين الأخيرين، مع كل من حفيظة قارة بيبان وعروسية النالوتي ورضوان الكوني ونافلة ذهب ومسعودة بوبكر.. دون أن ننسى أصحاب البدايات في المشهد القصصي التونسي، مثل محمد العروسي المطوي ومصطفى الفارسي ومحمد صالح الجابري وعز الدين المدني... وغيرهم.

فمنذ مجموعة «الخبز المر» (1990) و«الدراويش يعودون إلى المنفى» (1992)، مروراً بـ «النخل يموت واقفاً» (2000) و«المر.. والصبر» (2011)، وصولاً إلى «وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي» (2012)، ثم «تصبحون على خير» (2012).. راوح إبراهيم الدرغوثي بين الواقعي والخيالي.. الآني والماورائي.. الغريب والعجيب.. الحقيقة والخيال.. موزّعاً جملة أفكاره لمعالجة الواقع الاجتماعي والسياسي على أكثر من خمسة عشر كتاباً بين القصة والرواية.

وليس الكم الهائل من الإصدارات ما جعل هذا الكاتب يتصدّر قائمة أهمّ الأسماء القصصية التونسية، بل لأنّ أسلوب الرجل المتفرد، يجعل منه قامة قصصية يحتّم وضع نتاجه على طاولة التشريح النقديّة.

لهذا سنحاول رصد الغرابة وتجلياتها في أعمال إبراهيم الدرغوثي، من خلال مجموعته «تصبحون على خير» (2012) لما للغرابة من حضور لافت في أعمال هذا الكاتب. باعتبار الغرابة من أهم ما عوّل عليه الدرغوثي لتشريح الراهن الاجتماعي بكل أبعاده.

1. الغرابة.. مفهوم ملتبس:

الغرابة ليس مصطلحاً أحاديَ البعد، وليس ثابتاً وواضحاً، بقدر ما هو زئبقيّ ومتداخل مع العجيب والخياليّ والماورائيّ،

---

[1] ◄ كاتب تونسي.

وكلّ المعاني الدالة على صدمتنا بالحدث أو الشخص أو الفكرة، بحيث لا تتطابق مع ما نذهب إليه أو نعتقد فيه على سبيل العادة.

ومن معاني الغرابة، كما جاء في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية، فإن أوّل تسجيل للكلمة بمعنى «ليس آمنا كي تتمّ الثقة به»، قد ظهر عام 1773 وقد تحوّل المعنى إلى «المكان الخطير وغير الآمن» سنة 1785.

وذهب عديد النقاد والفلاسفة إلى شرح هذا المفهوم شروحاً متعددة تتقاطع مع النفسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ، على غرار «فرويد» في مقالة له حول «الغرابة» سنة 1919 و«أرنست ينتش» و«هوفمان» و«تودوروف».. وغيرهم.

غير أن التعريف البسيط للغرابة، هوما قدّمه شاكر عبد الحميد في كتابه «الغرابة - المفهوم وتجلياته في الأدب» (2) باعتباره (مفهوم الغرابة) «هو حضور الموت في الحياة وحضور الحياة في الموت، ومن معانيه أيضاً ظهور المألوف في سياق غير مألوف، وظهور المألوف في سياق المألوف».

والغرابة كما نفهمها هي كلّ ما يشعرنا بالصدمة والفجائيّة من حدث ما ليس عادياً ولا واقعياً، وفق قواميسنا الاجتماعيّة والثقافيّة، بحيث نعتبر ذلك الحدث خارقاً وغريباً.

2 - الغرابة وتجلياتها:

يعد إبراهيم الدرغوثي من أهم الأسماء القصصية التي تشتغل على هذا المفهوم، وهذا الاشتغال لم يتنزل من فراغ وإلى فراغ، بل هو نابع من بيئة الكاتب الثقافية / البدويّة. حيث ما زال الأسطوريّ يحضر بعنف في البنية الاجتماعيّة للريف الجنوبي التونسي، وحيث يتحكّم الأسطوريّ أحياناً (وجه من وجوه الغرابة) في تشبيك العلاقات الاجتماعية وتحريكها. في علاقة بالأولياء الصالحين - مثلاً - أو حضور الحيوان في البيئة الريفيّة للقرى والمدن الفلاحيّة.

وثمّة زعم في أن تتلاشى شيئاً فشيئاً كلما اتجهنا شمالاً نحو الحضر، وهذا الزعم في الحقيقة ليس مطلق الصحّة، باعتبار أن الغريب يتحوّل ويتشكّل وفق كل بيئة، من الحيوان مثلاً إلى الآلة والتقنية. ففي قصّة «أعشاش الحمام البري» يدخل بنا الكاتب إلى جهة ما من جهات الغرابة، حيث يجعل من البطل يحاور صورة أمه على الجدار فتحاوره:

«باتجاه صورة الوالدة المعلّقة قريبا من الشباك، سلّمتُ عليها فخرجت من الصورة واحتضنتني»

فمثل هذا المشهد لا يمكن تصنيفه في علاقة ببيئة ريفيّة أو حضريّة.. وهو ينطبق تماماً على تعريف الغريب في أحد وجوهه «أي عودة الموت إلى الحياة مثلاً» (3)

وللغريب مظاهر متعددة للحضور وللتجلّي يمكن أن نتناولها بالشرح والتأويل، دون أن ندّعي أننا فتحنا كل آفاق النص وعرّيناه.

وسنتناول مفهوم الغريب من خلال الإحياء والتكرار والواقعيّة الغريبة وحضور الكائنات الخارقة.

أ - الإحياء:

والإحياء هو تحوّل الميت إلى حيّ أو الحيّ إلى ميّت، كما يمكن الجمع بينهما. وهي كلها شكل من أشكال الغرابة التي يعسر تقبلها وتنزيلها إلى الواقع.

وقد تجلى مفهوم الإحياء بوضوح في قصّة «أعشاش الحمام البري» من خلال الحوار الذي دار بين بطل القصة وصورة أمه المعلّقة على الجدار، بل أوهمنا الكاتب أن البطل يتحدّث مع أمه ويحاورها (سلّمت عليها.. واحتضنتني) حتى إنها «خرجت كلماتها من جوف الحائط كالصدى البعيد: لقد سئمتُ هواء القبور»، بل تماهى التحوّل فخلق الكاتب توادداً وسجالاً بين البطل والحائط ليرتب علاقة جديدة وغريبة بين الكائن الحيّ والساكن:

«ضربتُ المسمار المغروس في قلب الحائط، فسال الدم على الجدار»

وتواصل حضور الإحياء في أكثر من موضع كما في قصة «تفاح الجنة» التي قسّمها إلى قصص صغرى، لتصبح في شكل قصة من خمسة فصول. ففي فصل «لا ليس الآن يا عزرائيل»، تطلب البطلة من عزرائيل أن يمهلها «أربعاً وعشرين ساعة نهاراً وليلة فقط»، حتى تختبر مكانتها عند عائلتها. فما كان من عزرائيل إلا أن أمهلها ما أرادت، لتظل تراقب زوجة ابنها كيف ستستقبل حدث موتها.

ففي عودة الحياة من الموت، صدمة القارئ، مع ذلك فالقارئ يتماهى مع الغريب في القصة، ربما لما في داخله من تقاطعات نفسية تجعله يتقبّل الغرابة، مع أنه لا يصدّقها أحياناً كثيرة. ولكنه يتمنى في قرارة نفسه أن يأخذ مكان تلك العجوز ليختبر شكل الموت وطعمه. فالإحياء مفهوم يحضر بكثافة في الأدب الحديث الغربي والعربي. غير أنّ العرب القدامى لم يحتفلوا بالغرابة في علاقة بالإحياء، لأن الإحياء مفهوم له علاقة بالشرك في تقاطع مع الديني، لهذا عرّف لسان العرب الغرابة باعتبارها المكان الموحش، الخال، أرض وحشة (بالتسكين) قفر، وأوحش المكان في أهله توحّش: خلا، وذهب عنه الناس. ولم ترد إشارة إلى حضور الحيّ في الميت أو الميت في الحيّ، إلا فيما يتعلّق بالمكان وخلائه أو العزلة أو الوحشة.. وقد تكرر الإحياء في مجموعة إبراهيم الدرغوثي في قصص «جدي» و«القبر» و«الحدأة والصياد» و«وقائع من أوجاع لأمرئ القيس»..

ب ـ التكرار:

التكرار هو «إحدى الظواهر المسؤولة عن تحوّل المألوف والعادي إلى غير عادي وغريب، هو ذلك الحدوث المتكرر له» (4).

وهذا التكرار ـ ولوكان عادياً ـ يصيب الواحد بالدوران والدهشة وثم الصدمة، ويصير الحدث صادماً وغريباً.

ويتجلى التكرار حتى في السلوك العادي للإنسان العادي المتكرر، كالمشي والأكل والبكاء والضحك، وهي كلها سلوكات إذا تكررت تتحوّل إلى «إرادة أخرى» كما يقول فرويد.. تحوّل الآليات الميكانيكية للمشي أو الأكل أو البكاء أو الضحك.. إلى شيء آخر ليس بريئاً وليس عادياً.

ففي نص «حكاية الصياد الذي ما زال يبحث عن حوت يونس»، يحضر التكرار بشكل لافت:

«والحوت الميت يتكدّس

كدساً

فوق

كدس. كدس

كدساً

فوق فوق

كدس. كدس. كدس»

ثم تتحوّل كلمة «كدس» إلى «تأكل»:

«وطيور البحر تأكل من الحوت الميت

تأكل

تأكل، تأكل، تأكل

تأكل، تأكل، تأكل، تأكل، تأكل

تأكل، تأكل، تأكل

تأكل، تأكل

تأكل»

ففي رحلة صياد عاديّة تتحوّل القصة، تلامس القصّة كل أشكال الغرابة في قصّة واقعيّة تقترب إلى الواقعيّة الغريبة، بكل حيثياتها ومآسيها، ولكنها لتكون صادمة أكثر، عوّل الكاتب على التكرار في أكثر من موضع، ليثبت الغرابة.

فالحدث عاديّ لما يتعلّق الأمر بالسمك الذي يعيش على أكل السمك، ولكن تكراره في النص يجعل منه غريباً ومدهشاً. وكأن الكاتب يريد خلق « آلية تكرارية قد ترتبط بما هو ضد الحياة بالموت على وجه خاص» (5)

كما حضر التكرار في قصّة «الليلة الثانية بعد الألف» في شكل إيقاع لافت، ولكنه تكرار يثير الغرابة والتساؤل:

«دقّ الباب

دقّ الباب دقات خفيفة

دقّ الباب بأدب

دقّ الباب

باب مقصورة الملك شهريار»

ففعل «دق» تكرر أربع مرات متتاليات كي يصل بنا إلى أن الباب المقصود هو باب الملك شهريار.. الملك الذي لا تدق أبوابه إلا مرة واحدة، بل ربما لا تُدقّ الأبواب، بل يُطلب ممن يريد مقابلة الملك أن يحضر، فيجد في استقباله من يُدخله إليه. لهذا جاء التكرار غريباً.

وقد تجلى هذا التكرار بوضوح أكثر في قصّة «تاكسي» حيث يتكرر الفعل كامل اليوم، ويقوم البطل بنقل زبائنه بالطريقة نفسها وفي المشهد نفسه المكتظ والمزدحم.. تتكرر كلمة «تاكسي.. تاكسي» كامل اليوم ويستجيب السائق للنداء كذلك، وهكذا يسير الحدث بشكل دائريّ متكرر ومميت:

«أواصل الدوران (..) تاكسي تاكسي»

وهكذا فإن القصّة رغم أن أحداثها عاديّة، إلا أن التكرار يجعل منها جملة من السياقات تتنزّل في وضع حضاريّ يجعل من الإنسان قريباً من آلة تدور على نفسها.. آلة تتنقل رويداً رويداً في اتجاه الموت.

ج- الكائنات الخارقة:

أو ما يمكن أن نسميه «الطيفيّة»، التي تتجلى في شكل أشباح وخيالات ورسوم «غائبة وحاضرة، أو حاضرة وغائبة. غائبة عند مستوى الإدراك والواقع، وحاضرة عند مستوى الذاكرة والحلم»(6)

وهذه الكائنات الخارجة من جنّ وأرواح وشياطين، حاضرة حضورا لافتا في البنية الاجتماعية والثقافية لكل شعب ولكل جهة سكانية، بل هي خاصية تهمّ كل حضارة أيضا. لهذا تجد مثل هذا الخيال في آداب الشعوب المكتوبة والشفوية.

وما تعويل إبراهيم الدرغوثي على هذا المعجم، إلا لقيمة حضوره وأهميته في المخيال الشعبي. فقد تحوّلت الروح في قصة «تفاح الجنة» إلى عصفور يضعه عزرائيل في قفص معلّق بسقف البيت حتى يمهل العجوز بعض الساعات:

«رأيته يخرج العصفور من أنفي ويهم بوضعه في القفص»

وهي الصورة نفسها الماثلة في ذهنية المواطن البسيط باعتبار الروح عصفورا أو حمامة تصعد إلى السماء بعد الموت.

أما الغول فهو أحد أهم الكائنات الخرافية في المجتمع العربي وحضوره لا يكاد يخلو منه أدب مكتوب أو حكاية شفوية.

ورغم اليقين كذلك أن الغول لا وجود له في الواقع كالعنقاء والخل الودود، إلا أنّ وجوده في الأدب ثابت ومؤثر:

«رأيت الغول الذي حدثتنا عنه الجدات يخرج من بين تلافيف الخرافة، غول مرعب في حجم جبل وقف وسط ساحة القرية وهم بأسنانه يشحذها بمنشار كهربائي»

بل لاحظوا كيف خلق الكاتب تقاطعا بين الغريب والحقيقي حين نزل الغول في الحاضر، بل منحه منشارا كهربائيا ليشحذ أسنانهن حتى يوهمنا فعلا أن الغول حقيقة ثابتة، وإن كان القارئ لا يؤمن بوجود الغول، فإن حضوره في القصة يشد القارئ باعتبار الحبكة القصصية التي تجعل منه موظفا خير توظيف وليس مسقطا.

د - الواقعيّة الغريبة :

هنا في الواقعيّة الغريبة، لا يوجد تحوّل أو مسخ أو إحياء بل تكرار وعبث وفوضى واختلال في الشعور بالواقع والذات.

ففي قصّة «تفاح الجنة» اضطرت الأم إلى أن تزوّج ابنها بعد أن شاع الكلام على أنه ينكح البهائم:

«قالوا لي ابنك ينكح الأتن السائبة في البراري»

فهذه الواقعيّة على غرابتها وعدم تقبّلها من قبل الانسان العادي، إلا أنها واقعيّة حقيقيّة وتحدث في المجتمع العربي، مما يجعل منها مرآة عاكسة للمكبوت لدى الرجل الشرقي الذي لم يجد إلا الأتن كي يفرغ شحناته الجنسيّة الفائضة.

وهو مشهد من مشاهد الغرابة، ولكنها غرابة واقعيّة تحدث في كلّ آن، مثل الغرابة التي تتجلّى في علاقة العقل بالنقل.. الانسان المادي في علاقة بالماورائي.

يحضر الدينيّ كذلك في قصّة «حالات وأحوال»، حيث توجّه رجل إلى قاعة علاج تكتظ بالمرضى وتوجَّهَ إلى امرأة مسنّة وأعطاها كتاب «الحصن الحصين» قائلا لها «الحصن الحصين يشفي من الروماتيزم والصداع وجريان الجوف والأورام السرطانيّة الخبيثة ومرض القلب، ويداوي كل العلل» فما كان من المرضى إلا أن غادروا القاعة ولم يبق إلا الراوي.

هذا الشكل المتكرر من الأحداث يبدو شديد الواقعيّة، ولكنها واقعيّة غريبة صادمة، حيث يتوقف العقل عن فكّ ثيمات الأحداث الماديّة اليوميّة مستعينا بالغيبيّ، إنه تقاطع العقل بالنقل في نسيج أقرب للعبث.

إذن، بعد مرورنا على تجليات الغرابة في مجموعة إبراهيم الدرغوثي «تصبحون على خير»، نرى أن منطق الغرابة في هذه المجموعة ينحو منحى مكونات ثلاثة:

أولاً: تشيؤ الانسان وانجراره إلى ماكينة العادة، بحيث تنزع منه انسانيته وينخرط من حيث لا يدري في الشيئيّة والماديّة حيث العبث.

ثانياً: التمحور حول الذات، حيث يعمل بعض أبطال هذه المجموعة إلى اعتبار أنفسهم محور العالم، فينجرون إلى منطق مغاير غريب، كبطل قصّة «رجل محترم جداً» أو «الجدار العالي».

أما المكون الثالث، فهو الاضطهاد أو الارتياب، كما في أعمال أدغار آلان بو، حيث يتداخل هذا المكون مع المكونات السابقة ليحدث تأثيرات خاصة متعلّقة بالرعب والغرابة.

فالاضطهاد هنا أحد الدوافع التي تدفع بالبطل إلى أن ينساق وراء نزواته أو لاوعيه، ليأتي من الأفعال أغربها.

بهذا جاءت نصوص إبراهيم الدرغوثي مشبعة بهذا الجو الأسطوريّ والغرائبي الصادم حيناً والمقلق حيناً آخر.

وهي تقنية عوّل عليها الكاتب لتكون أحد أعمدة تقنيات القصّ عنده. وهذه الخصوصيّة هي التي تجعل من نصّ أكثر أهمية من نصّ آخر، لأنه لا يشبه إلا نفسه.

مع ذلك لا ندّعي أننا فتحنا كل أزرار هذا المعطف السردي في تجربة القاص التونسي إبراهيم الدرغوثي.

الهوامش:

1- إبراهيم الدرغوثي: تصبحون على خير، الثقافية للنشر والتوزيع، تونس، 2012.

2- شاكر عبد الجميد: الغرابة . المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 384، الكويت. كانون الثاني/ جانفي 2012.

3- المصدر السابق نفسه، ص 9.

4- المصدر السابق نفسه ، ص 43.

5- المصدر السابق نفسه ، ص 44.

6- المصدر السابق نفسه.

الغرباء يلوّحون في السهل المقفر

قراءة في «سهل الغرباء» لصلاح الدين بوجاه

◄ محمد عطية محمود*

«فعلاً.. إنها جميعاً سبل لا تؤدي إلى غاية!»



تمثل مجموعة «سهل الغرباء»(1) للروائي والناقد التونسي صلاح الدين بوجاه، بداية وتوجه مضمار القصة القصيرة، بعد أربع روايات، والعديد من الأعمال النقدية التي عالجت فن الرواية.. ليبرز بعد ذلك المشوار الحافل في الكتابة الروائية، هذا التوهج الإبداعي القصصي الذي يتميز بثرائه الفني واللغوي، وقدرته على امتطاء صهوة جواد القصة القصيرة المراوغ، من خلال مجموعة من النصوص تعالج إشكالية الاغتراب، وهي ما عزاه «هيجل» إلى «الفرق والصراع بين الفرد / الذات، والآخرين/المجتمع»، وهو الذي يأتي هنا على مستوييه: المادي والمعنوي، ويتعانق مع العديد من سماته الزمنية والمكانية التي تتواتر في تلك المتون على نحو من التشابك، والتتالي الذي يصنع علاقات عدة بين بعض النصوص وبعضها الآخر، والذي يعضد بدوره الغاية التي كتبت من أجلها، اتساقاً مع واقع تغير آليات التعامل معه بتغير آليات الكتابة داخل متن المجموعة ككل: فتتواتر قصص تعالج سمة الاغتراب من خلال إشكالية المقابلة بين الحياة والموت، كما تبرز أخرى وتتكامل أو تتتالى مع إشكالية الأحلام المجهضة، على خلفية عدم تواصل/ اغتراب مع واقع محيط مغاير للطموحات، وربما اكتملت زاوية الاغتراب بمعالجة إشكالية أخرى تربط بينه وبين النهايات الحاسمة المتوقعة، والتي ربما سارت بشخوصها الفاعلة/ المفعول بها في طريق لا تؤدي إلى غاية، بحيث يصير أمرها معلقاً بين الاستمرار

---

* قاص وناقد مصري.

والفناء، بفلسفة التعامل مع الظواهر والطوارئ في حياة الفرد الذي ينتهبه الإحساس بمرارة النهايات...

وبحيث تصب كل تلك الاتجاهات/ الإشكاليات في بوتقة المكان/ الواقع الخارجي، المتميز بوعورة تضاريسه، وقفر سبله، وبرودة أطرافه، واتساعات فضاء اغترابه، وانغلاقها على الذوات المؤرقة بسؤال وجودها وبدلالة المعنى المتواري خلف العنوان الجامع لنصوص المجموعة بتميز..

* * *

المقابلة بين الموت والحياة

في نص «عربة الموتى» تبدو العلاقة شديدة الاختلاف بين كل من الشخوص الثلاثة للنص (قاسم، ساسي، والجثة المحمولة على العربة) من جهة، وجغرافيا المكان الصاعدة والهابطة من جهة أخرى، بحيث يتجلى المكان، من خلال مشهدية المفتتح للنص وللمجموعة، والتي تلج من خلالها الشخصية الرئيسة في النص/ ناقل الموتى كتقرير لوجوده:

«المسلك ضيق وعر حفرته الدواب في الصخر وأرض السباخ المالحة، فانحسرت عنه نباتات الطرفاء، وانداحت على جانبيه شجيرات الشيح والسكوم؛ البغلة السوداء تجر العجلة الهزيلة، فتئز عجلاتها على الحصى وتصطك فوق خشبها القديم الساقان الجامدتان الممدوتان.

منذ ثلاثين سنة.. ألِفَ نقل الموتى من هذه الأرياف البعيدة إلى مقبرة المدينة....» ص5.

ترصد المشهدية هنا جغرافيا المكان، بوعورتها وقفرها الذي يسم بها النص هذه المسالك الصعبة، ليعانق الحالة التي تعيشها الشخصيات المتحركة في فضاء المكان، إضافة إلى شخصية قاسم، يبدو العنصر الثاني ساسي، ليخترق المشهد السردي كشاهد على الحالة الإنسانية الفارقة وكمتورط فيها فيما بعد:

«اصطكت الساقان الممدودتان فوق الحصير الأخضر الأملس، تباطأ ساسي في لا مبالاة، انتظر مرور العربة، ومد يده الطويلة يتلمس القدمين الباردتين.

لاحظ أنهما قد تزحزحتا قليلاً فتجاوزتا طرف الخشبة، فدفعهم إلى الداخل، واجتذب الحبل يضغطه ويثبت عقدته بين التجاويف المتآكلة.

- ضيفنا الليلة لا يلبث في مكانه!» ص7 .

ليفرض النص طقوس تلك العلاقة الثلاثية التي محورها الموت في هذه السهول التي يعبر عنها النص/ مجموعة النصوص بـ «سهل الغرباء»، وهو العنوان نفسه الجامع الدال بتناقض العلاقة بين شقيه، حيث السهل يتناقض مع معنى الاغتراب/ الغربة الصعب، والذي يبدو هنا من خلال رحلة توصيل جثة ميت، بما تحمله من رمز للاغتراب عن هذا العالم المحيط، وما تحمله من دلالة فناء ناقل الموتى، في نهاية النص، لينتقل ميراث نقل الموتى أخيراً إلى المساعد (ساسي):

«على مشارف الجامع الصغير المتفرد، المتواطئ مع المكان والوقت، حيث يجهز القادمون من الأقاصي، حانت من ساسي التفاتة إلى الخشبة، فألفى معلمه العجوز منكفئاً على الجثة الباردة يكاد يعانقها، أيقن أن الإرهاق قد أخذ منه مأخذاً، فقال يعابثه:

- ها أنت تصبح عجوزاً يرهقه الليل!

فلم تصدر عن الجثتين حركة..! ولا صوت..!» ص13 .

تنفرد هنا شخصية ساسي التي كانت مجرد وسيط للعلاقة المقطوعة الوصل بين ثنائي الموتى (الناقل، والجثة)، بالمشهد القصصي، دلالة على عبثية هذا الوجود الذي تعانق مع الفناء في رمزيّ الميت والناقل الذي تحول إلى ميت يشارك الميت الأصلي رحلته إلى عالمه الجديد، بعد أن كان ناقله، وهي فلسفة القدر التي ربما غلفتها هذه العبثية.

ثمة التباس وربكة معنوية شديدة التعقيد، ربما اكتنفت هذه الأجواء المعبرة، عن عبور الإنسان من الحياة إلى الموت بهذه اللحظة البرزخية الصغيرة جداً، بالقياس إلى المعنى الذي يمثله البرزخ أو آلية الانتقال إلى الآخرة التي يبرزها النص على خلفية جغرافية تاريخية للمكان ومفرداته الدالة، والتي تنهي النص بنهايته الفارقة التي انجذب فيها حامل الموتى من منظور وجوده في الحياة، إلى العالم الذي كان يمثل له مصدراً للحياة، وصار له ملاذاً أخيراً بالانتقال، وهو عالم الموتى، لبيان التماهي بين الحي والميت على حدٍّ سواء في عملية الرفض والإقصاء التي تقابلهما بها الحياة بشقها الآخر/ النقيض، ليذوبا كغرباء منسيين في سهولها المقحلة، وليمارس ساسي الذي ما زال حياً، اللعبة نفسها من جديد، كغريب ينقل غرباء إلى مثواهم عبر تلك السهول!

* * *

فيما تبدو في نص «مطاردة» تلك النزعة لتعقب/ مطاردة الحياة - على النقيض من النموذج السابق الذي يطارد الموت من خلال الاشتغال به وعلى أعتاب حدوثه - التي يلعب عليها النص من خلال ثلاثة شخوص أيضاً، لكن يجمعهم هنا شغف الحياة وكسر نمط الإحساس بالاغتراب داخل هذا الكيان/ المكان المغلق على ذاتيته، المتشعب بهوس التعقب والخروج على حواري الواقع المحيط وأزقتها، والتي بدأ الانطلاق إليها من خلال الأسطح، بما تعكسه من إضاءات/ كشف للحقيقة الدائرة بالباطن والمسكوت عنه، الذي يلج إليه السارد بتساؤله الذي يقترب إلى حد كبير بفلسفته من التساؤل المرتبط بالوجود:

«أليس هذا منطق الطبيعة أيضاً، هذه التي جبلت عناصرها من ماء ونار وطين؟ أليس هذا منطق السطوح بدروبها الكثيرة المتفرعة الخفية» ص14.

لتتجلى للشخصية الذكورية في النص/ ناجي، هذه الأطياف التي تعانق خياله من خلال هدأة الفجر الذي يشعل ضوؤه الخافت، مع انطلاقة ندائه للصلاة، جذوة هذا التعانق بين الأطراف المنجذبة من خلال هذه العلاقة التي تتحول من التماس الشعور الجنسي المثلي بين الفتاتين، سدا لفراغ عاطفي جنس، ورغبة محمومة في معانقة الحياة وممارسة طقوسها، ربما إلى شعور طبيعي غير مخالف لنواميس الانجذاب الفطري:

«يلمحهما عن بعد، عيونهما تلتقي، ثم تفترق، تتردد وتتباعد وتثور ثم تلتقي من جديد في رقص أعتى من تحليق الحمائم فوق هذه البيوت المتهدلة والجدران الترية، حيث تكثر أعشاب السطح وتتناغى العصافير المنفلتة بين القباب والمشربيات المتآكلة..

.. حيث يكون النوم قد لعب بالأطفال والساهرين. تمطط الفتاتان قواميهما، وتثني كل ذراعيها، فتنسدل الضفائر رقراقة مثل أغنية ترددها الصبايا على حافة بئر في ظهيرة حر وعرق، أو قرب ماجل وهمي في فناء بيت مهجور أو خلف ياسمينة معرشة ظليلة.» ص16/15.

هنا يتجاور المقدس مع المدنس، كمظهر إيروسي، وهو الذي يمكن أن نلمحه من خلال مقولة الفيلسوف والكاتب الفرنسي جورج باتاي، من أن:

«التجربة الإيروسية (الشبقية) تتوازى مع التجربة الصوفية في كونهما فيضين لا تستوعبهما اللغة» (2)

حيث يتجاور المكان بحسه الصوفي/ الديني المتأصل، مع مكوّن آخر من مكوناته التي تجري بها هذه الممارسات، في ثنائية عجيبة حيث تتمثل الشبقية في العلاقة بين الفتاتين اللتين تحاولان اقتناص لذة المؤانسة غير الطبيعية، على السطوح، لتلحق بهما رغبة الذكر الطبيعية في اقتناص هذه الحالة من الوهج الجنسي لاغتنام فرصة قد لا تكون من الأساس، ليحدث فعل الملاحقة والمطاردة عبر دروب المكان وجغرافيا أزقته الضيقة التي تشعل الرغبة وتؤججها، حتى

تتحقق المعادلة التي تتحول فيها العلاقة المثلية إلى علاقة طبيعية تلتهم فيها ثمرة الحياة الناضجة المتمثلة في الحس الإيروسي شديد الحساسية والتوهج:

«ألصق ناجي شفتيه المنفرجتين بجبين صفية الناضح عرقاً.. بينما أخذت يده اليسرى تعبث بشعر صاحبتها آمنة، ضربت الحمامتان أجنحتهما في الفضاء، واندست قرب ذكرهما الوحيد. انسلت آمنة، فانشغلت أنامل ناجي بشعر صفية. ابتعدت عنهما، ووقفت خلف الجدار ترقب السطوح بعين حذرة...

يتساقط رذاذ خفيف. تبتعد صفية عن ناجي مخطوفة الوجه صامتة مطرقة، تأخذ مكان صاحبتها تراقب السطوح! وتمضي آمنة نحو ناجي، وشعرها في الريح..» ص19.

من خلال هذه المشهدية المتحركة بكاميرا الحواس التي يلتقط بها السارد كل تفاصيل العلاقة/ المطاردة، ومن ثم الالتحام بطقوس الحياة، والتي تبدو سمة رئيسة من سمات النص تتوازى معها رغبة ذكر الحمام الذي يلعب الدور نفسه مع حمامتين على السطوح المشتعل بالرغبة، إلى أن يتم الالتحام الذي يعمق تلك الرغبة في كسر نمط الغربة بمعناها الضمني من خلال هاتين العلاقتين الجنسيتين المتوازيتين، اللتين برع الكاتب في إحالة كل منهما على الأخرى، كسمة من سمات التعانق بين الإنسان وحريته، وتوقه إلى كسر عنق الاغتراب الذي يحد كثيراً من تطلعاته..

أحلام الغرباء

يتحرك فضاء الاغتراب في نص» بيت للغرباء» من خلال دار السينما التي لم يعد يرتادها إلا القليل جداً من الرواد الذين لا يتفاوتون في مستوياتهم الاجتماعية بقدر ما يقعون في هامش الوحدة والانعزال بفعل تأثير طبقتهم الاجتماعية المتدنية أو المعدمة، ومدى تأثير ذلك الملمح أو تلك السمة على شخصية النص المعدمة (ساسي):

«لقد ذهبت أيام السينما، شمله الظل وأصابه ثقل الوقت وأخذته دوامة اليومي المعتاد. اعتاد ساسي، بعد أن يقود المتفرجين في العتمة نحو مقاعدهم، أن يشملهم بنظرة ود مبهمة» ص20.

هنا تبدو ملامح الشخصية المأزومة التي ينحصر عملها في إضاءة الطريق للرواد في العتمة، ربما في عكس اتجاه الظلام الذي يتسربل به داخلها المعتم، الضاج بأحواله الخاصة والتي تتماهى مع شقاء عمله المضني الذي يورد النص تفاصيله، والذي يتناقض أيضاً مع روحه الشفيفة:

«يمسك بأدوات التنظيف، ينحني، يدعك هذه الخشبة أو ينضح بالماء ذاك المتكأ.. حتى إذا استرجعت القاعة بريقها وجدتها مضى يترنم بلحن موقع خفيف يلبي داعي الحبور الذي يفعم صدره.. قبل أن يبلغ الصف الأخير لمح تحت واحد من الكراسي الخلفية شيئاً: قطعة أو قطعتين، لعلهما في الأصل حمراوان..» ص22.

حيث يتحول فعل الإرادة لديه إلى فعل الإحباط تأثراً بتوهمات المحيطين به بحصوله على كنز، في الوقت الذي يحاول فيه البحث عن صاحب هذه المقتنيات، الذي لن يكون أو تكون إلا واحد من هؤلاء الغرباء/ النماذج المعدمة الذين يحاولون كسر عزلتهم، وربما بمعانقة شهواتهم للحياة وطقوسها النزقة، بتواجدهم في هذا المكان قليل الرواد في مساء يوم أحد، عز فيه الرواد، ليتجه النص إلى رصد ملامح التجاهل التي يجابهه بها المحيطون بالرغم من وهمية ما يفكرون فيه واستحالته:

«لملم ساسي شتات ذهنه ورفع ياقة معطفه القديم تحسباً من برد المساء.. وتأهب لمغادرة القاعة. عند الباب الخارجي ألقى تحيته المعتادة على الطاهر والنخلي: حارسي السينما، ثم تخطاهما نحو الشارع. انتبه إلى أنهما قد أهملاه تماماً، فلم يردا التحية..» ص24.

يبدو هنا التشبع بهذا الإحساس من خلال الوهم الذي يثيره التوقع/ الإشاعة التي يطلقها المحيطون/ الغائبون عن وعي الشخصية والمخالفون لها، ولم تشعر به لتقع المفارقة هنا أيضاً من خلال النهاية الكاشفة الدالة على خلو الأشياء من معانيها، باكتشاف عبثي مغرق في يأس الحالة النفسية للشخصية، بانحسار، ذاك الكنز المزعوم:

«ساد الحجرة صمت ثقيل، تحركت الأقدام، واستدارت العيون، وانفتحت وسعها، وقفز المدير من مكمنه.. تناول الكتلة الساطعة الضئيلة وهزها هزاً في الهواء فبدت قطعتين منفصلتين.. غلبه الحنق والغيظ: لم تكن الوديعة الثمينة غير سراويل داخلية.. ورافعة نهد!» ص29.

لتكشف النهاية المفارقة بظلال عبثيتها، عن المسكوت عنه في فضاء السينما/ الواقع، التي لا تحوي إلا الغرباء بطقوس عربدتهم التي لا يستطيعون ممارستها في العلن، ولتميط اللثام عن الوهم المزعوم، ولتكون بداية لعودة ساسي مرة أخرى؛ لممارسة طقوس عمله/ حياته من خلال هذه الدار التي هي «بيت للغرباء»، وبالطبع هو أحدهم..

* * *

في نص «المهرج» تبدو صورة جديدة من صور التنافر مع الواقع، التي تجليها العلاقة بين المهرج ذي الملامح الدميمة، مع ما حوله من خلال اشتغاله بهذه المهنة التي تتوارى خلفها كل الأدران النفسية والخلقية التي خلقت عملية اغترابه، والتي تتجلى بداية بعملية التجميل/ التعتيم على الواقع، المؤقتة التي يقوم بها المهرج تجهيزاً لواقع جديد يفرض سماته :

«تناثرت غبرة الطلك في الهواء وهو يلطخ بها صفحة وجهه فتزداد عيناه ضيقاً ويتمطط أنفه الطويل، بينما تتدلى شفتاه تكادان تخفيان أسنانه الناتئة.. دخل المخرج يستحثه.

ها قد حان دوره في المسرحية المرتجلة التي لا معنى لها» ص38.

هنا يتجلى شعوره بمدى تفاهة ما يقدم عليه، إلا أنه يعتبر من قبيل المقاومة التي يجابه بها قبحه الشكلي في حركات مد وجزر، يعتمد فيها على تركيزه في التعامل مع وقائع حياته الجديدة التي يرتدي فيها أقنعة الأصباغ التي لا تخفي هذه البثور النفسية، وإن عملت بعض الشيء على التخفيف من وقع الدمامة، فتبدو النهاية المنطقية لتحطم الأحلام، بالسقوط الذريع الذي يخلف آثاراً أكثر إيلاماً عندما يفيق على تفرق الناس/ المشاهدين الذين انبهروا بحركاته البهلوانية التي عانى كثيراً حتى يتقنها، من حوله؛ ليسلك هذا السهل الذي أعده الكاتب لكل الغرباء في الحياة/ الواقع، بعدما يتكامل الجرح النفسي الداخلي المستقر، مع الجرح الذي أحدثه انفلات الحبل منه ووقوعه على الأرض، فشج رأسه..

«انفلت الحبل من بين أصابعه.. وانفلت معه قفاز يده اليسرى، وهبط وئيداً محلقاً في الهواء مثل حمامة بيضاء ذبيحة في سهل مقفر بعيد.. عندما فتح عينيه وجد المقاعد شاغرة، وقربه المخرج يمسح الأصباغ عن جرح في جبينه نازف» ص46 .

* ثمة تماهٍ بين شخصيتي (ساسي) في النص السابق، وشخصية (المنوبي) في هذا النص، إلا أن ما يفصل بينهما هو الظرف الإنساني الذي أوقع ساسي في حبال المسؤولية الجسيمة لتحمل تبعات الحياة كأب وزوج، في حين أوقع المنوبي في خانة الذين يتطلعون إلى حياة لا يملكون من أطرافها أي شيء، فهو ما زال يشتهي رائحة النساء وعبق الصبايا المتحلقين حوله والمتابعين له، والتي حرم منها، ويرصدها النص على نحو ما يجلد به نفسه:

« كان في بداية أمره يرهق ذهنه، يكد ويسأل نفسه، يقارن ويقول: «أهو القبح المقيم الذي لا راد له؟! ثم يراهن هاتفات هازجات أثناء العروض، يتشربن حركاته في تؤدة وانتشاء فيعود إلى ذاته» أكاد أجن....!!» ص44.

لكن الخلاف هنا في النهاية، فقد لعب النص الأول في نهايته على المفارقة، إلا أنه في النص الثاني لعب على تراتبية انكسار الأحلام التي تؤدي دوماً إلى تحسب حدوث نتائج شبه مضمونة أو معروفة مسبقاً..

أغراب السبل التي لا تؤدي إلى غاية

* كذلك يلوح الغرباء في نص «العجوزان» من خلال المشهد القصصي، الحواري البارع إلى حد بعيد، الناقل لفضاء التوتر النفسي من خلال شخصيتي الفنانين اللذين غادرهما زمنهما، وصارا في زمن هما فيه غريبين، من خلال مشوارهما إلى حفل موسيقي خاص:

«ـ ذهب الشباب يا باجي، وتماثلت الأيام.

ـ لا تقل هذا يا خالد! بعد قليل ندخل المدينة، وما أن نستهل الحفل فتمسك بالعود وتغني حتى تذهب همومك..

ـ بل قل تبدأ همومي.. صوتي ذاته قد لا يستجيب!» ص47.

وقد جاء المشوار عبر تضاريس المكان الخارجي، ليكوّن مع الزمان الفائت تلخيصاً/ إبرازاً لهذه المعاناة التي يحملها كل منهما بداخله، بحيث يلقي هذا المكان بظلاله على نفسيتهما، فتبدو من خلال بقع الضوء التي يلقيانها بعضاً مما يؤرق النفس ويضنيها ويقربها من دائرة الموات النفسي الذي ربما سبق الموت المادي:

«سيارة التراكسيون القديمة تغذ السير فوق الطريق المعبدة اللامعة، تترك خلفها سيدي بوسعيد والمرسى وتدنو من العاصمة بما تتيحه عجلاتها المحيَّة. لحديدها ملمس ألفه الصديقان منذ أكثر من ثلاثين سنة. ها قد تبدلت الأحوال وكب الأبناء، وأضحت الأرض غير الأرض، لكنهما لم يغير مما ألفا شيئاً» ص48.

ليتعمق الإحساس البارد بثقل الزمن، اتساقاً مع برودة المكان الذي يلوح عبر الطبيعة التي لا تستحي من مواعيدها الحاسمة، برغم تعلقهما الشديد بما فاتهما، وعدم الخروج من دائرة تأثيره الذي يبقي على العادات وطرائق التفكير وتناول الأمور، مما قد يعمق من حدة الإحساس بالغربة، في هذا العالم الغريب عليهم، وإن لم يتخطيا حدود مكانه الطبيعية وتضاريسه الناتئة في وعيهما.

«ركنا السيارة حيث اتفقا، ثم انعطفا وئيدين تحت فوانيس أول الليل: المحلات تغلق أبوابها، والوجوه قد أثقلها تعب النهار، والناس يسارعون إلى أبواب المترو..

بعد حين تقفز الشوارع وتلبث أشجار الأكاسيا وزيزفون الطريق مستقيمة باردة» ص50.

في حين تصنع مفارقة النهاية بتأجيل الحفل، هذه الحالة من الارتداد النفسي السريع الذي يؤصله هذا الشعور بالبرودة والانكماش والتحجر والإحباط الذي لوَّن الحوارات الطويلة الكاشفة بين العجوزين/ الفنانين، حيث تأتي النتائج الحاسمة التي أشرنا إليها، باضمحلال فرصة الاقتراب من عالم الواقع المرجو تحقيقه، ولو بالحس الفني المختزن داخل شخصية فنانين، انتهت معاناة وصولهما إلى الحفل، والتي تماهت مع تاريخهما الغابر، بهذه النهاية المتوقعة أيضاً بهذه اللمسات الباردة، وإن خضعت لمعايير المفارقة، لتكون العودة المتوقعة ـ أيضاً ـ عبر «سهل الغرباء»:

«أقدامهما تطآن الرخام البارد، وقبل أن يقفا أمام البوابة الموصدة يسألان.. فيقول الحارس في اقتضاب وهو ينظر إلى الأشجار الوارفة المستقيمة:

ـ فعلاً.. الحفل في مثل هذا اليوم.. لكن في الأسبوع القادم» ص52.

هنا انعدمت الغاية من هذه السبيل التي سلكها الفنانان،

تكريساً للمفهوم الدال على عدمية الحالة التي يسيرون بها ومن خلالها، وعدم القدرة على التوصل حتى لمثل هذه الحالة من الإحباط أو الفشل أو التحقق التي جوبه به شخصيات النصوص السابقة.

* * *

على الجانب الآخر يبدو نموذج نص«سبيل لا تؤدي إلى غاية»، منغلقاً على ذاته من خلال انعطاف الأرملة العجوز، وانعزالها في بيتها الواسع الفسيح الذي يضيق عليها فضائه الواسع، لتقبع داخل ذاتها، ويقدمها النص من هذا المنظور الرمزي، إن جاز لنا التعبير، من خلال محاولاتها لعمل فجوات في السقف أو الحوائط، لا تؤدي إلى شيء!:

«غاب كلٌ إلى غايته، فانكفأت بيَّة على الصور القديمة تستحضرها وهي تنثر الزؤان لعصفورها الوحيد أو تسقي أحواض الحبق والقرنفل في فناء البيت القديم. ران الصمت على الغرف وفوق السطوح حتى إنها لتصيخ السمع فتكاد تنصت إليه ثقيلاً وئيداً ينزل سلم الدهليز أو يختبئ داخل الماجل البارد المتواري تحت ألواح الرخام المتساندة الباهتة» ص90.

يعكس النص هنا، من خلال المشهدية الحسية، الحالة النفسية التي تعاني منها السيدة العجوز، والتي تجسد الشعور بالغربة أو الاستيحاش الذي يقول عنه فرانك أوكونور في كتابه الأشهر (الصوت المنفرد):

« يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيراً في الرواية. إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان»(3).

فهي/ السيدة العجوز/ الرمز تتحرك في هذا الفضاء الشاسع بعيداً عن أولادها وأحفادها المتفرقين في شتى الأماكن، مما يدفعها إليه وعيها الحاد بهذا الاستيحاش/ الافتقاد، إلى محاولة اختراع عالمها الخاص، متنفساتها، أو ثقوبها على العالم من خارج هذا المكان/ القصر:

«في الدهليز أيضاً كوى دائرية كثيرة فوقها ألواح خشبية على شاكلة البرمقلي المتقاطع العتيق. كل ما هنالك أن الكوى لا تفضي إلى غاية، فلا وجود لفتحات أصلاً.. إنها في النهاية مجرد ديكور داخلي تفتق عنه ذهن بيَّة المستند إلى استيهاماته المبهمة!

ستفتح في المقاصير فجوات أخرى في موسمها الجديد هذا» ص92.

تنمو هنا الرغبة الأكيدة، والتي تمثل فعل المقاومة الإيجابية الذي قد لا يتوافر لشخصية العازف العجوز في النص السابق، للخروج من النفق المظلم المحصورة فيه ذاتها وبدنها العليل..

حيث تقع المقاومة هنا، وتنبع كحل لا ينفي تواجد عنصر الاغتراب، ولكنه قد يخفف من حدته، كما تلعب الفتحات/ الكوات الظاهرية دون عمق، دوراً رمزياً دالاً يؤكد أيضاً حتمية الوقوع في دائرة الاغتراب، لكونها مصمتة بلا فراغ خلفها يؤدي إلى الخارج حيث الهواء والنور..

لكن ما يحرك الراكد في هذا الفضاء الواسع، هو تواجد عنصر الاستفهام والتعجب الذي يثار حول الاستيهام الذي خلقته حالة العجوز مع تلك الفجوات والفتحات المصمتة بوجود الشاب الذي توجست المرأة وتوقعت وجوده من خلال سعيه الحثيث داخل القصر للبحث عن سر هذه الكوات باختراقه للمنزل، والذي تواجهه العجوز بإرادة لا تهتز، إمعاناً في كونها - ربما- رمزاً دالاً على الحياة، وروح المقاومة فيها ليخلق جواً من التساؤل الفلسفي بوجوده ومواجهته للعجوز، من خلال الحوار:

- «كنت قدمت إلى البيت منذ سنتين مع عمي حافظ النقاش ساهمت في تخريم سقف الغرفة الأخرى...

ـ لقد أردت العودة إلى الغرفة الأخرى.

ـ لماذا؟

ـ كنا قد أحدثنا فيها تقعيراً لا معنى له، ولا جدوى منه!

...... ثم؟

ـ أردت أن أفهم، أردت أن أدرك السبب الذي جعلك تستحدثين ذلك التجويف، فقط أردت أن أعرف!

غمرها فيض من الضحك غير المبرر...» ص95.

من هنا تأتي فلسفة العجوز في التعامل مع الأمر، والمنبثق من هدوء نفسي/ اتزان يفرض سمته على الموقف الموغل في الغرابة وعدم التوقع، وهو الاتزان الذي يتنافى مع حالة العازف العجوز من حيث إمكانية الثبات العصبي والنفسي الذي تتمتع به المرأة في مقابل تخلي تلك السمة عن نموذج العجوز الآخر/ العازف الذي خارت قواه على أعتاب المكان الذي ألغيت حفلته الصاخبة.

بينما يبرز النص متاهة من متاهات النفس والذات المسقطة على واقع الحال العامة التي تسيطر على فلسفة وجود المرأة، ودلالتها الرمزية:

«ـ لم أستطع الخروج.. دخلت الغرفة الأخرى، تأملت التقعير الذي ساهمت في نقش حواشيه منذ سنتين.. لم أفهم جدواه.. لكنني حين رغبت في الخروج لم أهتد إلى الباب.. لقد كانت كل السبل لا تؤدي إلى غاية!» ص96.

هنا تجسدت حيرة الشاب وغربته، كغريب في عالم ليس له ظاهرياً، ولكنه متصل به جوهرياً لعمق العلاقة بينه وبين الوجود الغامض المستعصي على الفهم، وقد جاء مدفوعاً بحب الفضول بنزعته التساؤلية الفلسفية الباحثة عن الحقيقة، فهو قد طرح سؤاله، واستنبط إجابته على نحو يقيني مفتوح على العالم، لكن الاستنباط أو اليقين الذي ترسخ بداخل المرأة، إنما اتجه إلى أعماق هذه الغربة عن العالم كله، والاقتراب الحثيث من قدرها المحتوم، والتي تتلخص في:

«حينها غمرها اطمئنان عميق وقالت في هدوء وهي تنظر إلى صورة المرحوم وصور الأبناء والأحفاد.. فوق رافعة رخامية أنيقة حذو الجدار:

ـ فعلاً.. إنها جميعاً سبل لا تؤدي إلى غاية!» ص96.

لذا فإن مفهوم الاغتراب لديها يعطيها مدلولاً صحياً عن يقينية الرحيل، فالاغتراب هنا مرحلة برزخية لا تقل بأي من الأحوال كمعنى عن برزخية انتقال الغرباء في نص «عربة الموتى» عبر سهولهم المقفرة إلى غاياتهم.. كما لا يقل كآبة وسوداوية، لا يخرج عن إطارها الكبير إلا بعض النماذج التي هربت من سطوة الموت إلى ظلال الحياة، وإن كان عن طريق الاستلاب المضاد الذي تمارسه هذه النماذج ضد الاغتراب بانتزاع ما تصبو إليه نفوسهم التائقة، وهو الآفة التي ربما لم يهرب منها سوى ثلاثي الرغبة الجنسية المتفجرة في نص «مطاردة»، الذين عالجوا غربتهم بانغماسهم في اللذة، التي ربما أدت لغاية.

الهوامش:

1- سهل الغرباء ـ قصص ـ صلاح الدين بوجاه ـ سلسلة آفاق الكتابة ـ العدد 31 ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ 2002.

2- جورج باتاي : «الموت والشهوانية والتابو» ، نيويورك ، 1962.

3- الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، فرانك أوكونور ، ترجمة محمود الربيعي ، المركز القومي للترجمة ، 2009.

رسائل خارج التغطية

علي البتيري

(1)

لا أدري..
هل كذبَ الليلُ على الفَجْرِ،
وبالقمر الفضّيِّ احتالَ عليه
أم كذبَ الفجرُ عليَّ أنا
حينَ مَضى يُغمضُ عينيه
فتأخَّرَ عن موعدِهِ لي
وحَسبتُ بأنّ الفجرَ دَنا
زَيَّنتُ لَهُ بابَ القلبِ،
بوَرْدٍ مُحبٍّ يَهْواه
ونثَرتُ أزاهيرَ الشوقِ
على بابه..
لكنَّ الفجرَ،
وبعدَ صياحِ الديك ثلاثاً
باغتَني بغيابِه.

(2)

لا أَقبَلُ،
أبداً لا أقبَلُ
أجراساً تقرعُ في ردهاتِ النّوم،
لتوقظني من حلمي الأَجملْ
كالجمرَةِ أرفَعُ صوتي

شاعر أردني.

من تحت رمادِ الرؤيا
أَشجُبُ صيحَةَ أجراسٍ
تشبعُني استيقاظاً
لأرى جُثّةَ حلمي
تَتَسجى فوقَ العتبة
لا أملكُ في تلك اللحظةِ
إلاّ أَنْ أتحسَّسَ مرتاباً
خَيْطاً أحمر،
يلتَفُّ على الرَّقبَة.

(3)

الأرصادُ الفلكيَّةُ
لا توحي بربيعٍ باسِمْ
مع أَنَّ قلوبَ بني عُذْرَةَ رقصتْ
فرحاً..
واصطفَّت للترحيبِ بموكبِهِ القادم
سَحقاً لربيعٍ لا يأتي
هَلْ أرسَلَ رائحةَ الوَرْدِ إلينا
كَيْ يحتالَ
ببعضِ تودُّدِهِ المسحور علينا؟
أم أنَّ شتاءَ الخيبةِ داهَمنا
في عِزِّ الصَيف؟
كيفَ تحوَّلَ قمرُ البهجَةِ في عينيهِ
إلى أَشلاء؟
كيفَ رأينا نَهْرَ الوعدِ المتدفّقِ
بينَ يديهِ المزهرتين..
ممتلئاً بسراب الصحراء؟
كيفَ احتجَبت طلعتُهُ الخَضراء؟
كيفَ.. وكيف
لَمْ يبقَ لنا من بعض الحلمِ بمقدمِهِ
حتى لو طيف؟!

(4)

يا بَحْراً هَرِماً
يتمدّدُ في الأعماقِ
بلا جَزرٍ أو مَدْ..
هَلْ شاخَ بك الموجُ إلى هذا الحَدْ
حَتّى غادرَك الزورَقُ والمجداف
حتّى أصبحتَ من الريح تخاف؟
ها أنت بلا مركب لَيْلٍ أو رُبان

ها أَنت تجفُّ ويهربُ منك الماء
تتخلىّ عَنكَ الشطآنْ..
بحرٌ مهجورٌ أنتَ،
يُداهمُكِ البَرُّ،
وبعضُ جَفافٍ فيكَ
يُسيلُ لعابَ الصّحْراءْ
وقَدْ كُنتَ غنيَّ القيعان
وحديثَ اللؤلؤ والمرجان
هَلْ أنتَ تشيعني الآنَ
إلى ظمأ الغربَةِ
أم أنا أصبحتُ أَشيّعُك الآن؟
يا بحراً ما عاد بأعماقي يغدو ويروح
ما زالت فيك بقيةُ روح
انهض كحصان..
احملني فارسَ صَحْوِ
يطرقُ أبواب الليل بقبضَتهِ
كي يوقظَ كُلَّ الفُرسان.

(5)

قيسُكِ يا ليلى
يتصعلكُ في البيدِ،
ينامُ على الرملِ وحيداً
إلا من حفنةِ شعرٍ ساخنةٍ
بلّلها الدّمعُ المحرورُ وأعياها الحرمان
قيسُكِ يا ليلى
يتوسَّلُ غيمةَ صيفٍ يابسَةٍ
أَنْ تمطِرَ.. أَنْ تطفئَ جَمرَه
بحديث القلبِ المحروم
يُعَلّلُ موقدَ عشقٍ يُلهبُ صَدْره
ها هو يضربُ في الصحراء
يُطلقُ ساقيه لريح الغربَةِ،
هرباً من وجه الموت
فيرى الموتَ أمامَه.
وكلابُ البَرْدِ،
تقضقضُ في ليل الصحراء عظامَه
لكنَّ البَرْدَ وكُلَّ كلاب البَرد
أرحَمُ من فاجعةٍ تُنبئُ
عَن قربِ زواجِكِ من «وَرْد»!

قصـائـد قصيـرة

صلاح أبو لاوي

أرى مـن عَـلٍ

علّمتني سنونوةٌ

أنْ أرى من عَلٍ

إذْ أرى

وأسلَّ من النَسَماتِ عبير غنائي

وأرعى ظبائي

بغيمِ القرى

علمتني

إذا اشتدّت الرّيحُ كيف أقاومُها راقصاً

أو أحطَّ على صدرها حجرا

علمتني

إذا اختصم الماءُ والعشبُ

أن أرتقي حذرا ....

وأعاودَ رسم خريطة قلبي

على ظلّ زيتونةٍ

إنْ دمي نفرا

علمتني

وكمْ علمتني بصبر نبيٍّ

دروس النقاءِ

فكافأتُها خنجرا

حين علّمتها

كيف تصبح - لو مرةً -

بَشَرا

تناص

ما الذي يفعلُ الشعرُ في ساحةِ الموتِ؟

قلتُ:

يغسّلُ أرواحَ مَنْ رحلوا

ويكفّنها بالحروفِ

ويرفعها عن خطايا الرّصاصْ

ربّما

حين تعمى القلوبُ

تكون القصيدةُ عينَ الخلاصْ

شاعر أردني.

وحدهُ الشعرُ يدركُ
كم إننا الميتونَ
وما الساقطون على وَرَقِ الحربِ إلا تناصّ

«تيريزا»

أبيضٌ وجهُ هذا الصباحِ
وقاتمةٌ رغبتي بالكتابةِ
قاتمةٌ كالعراءْ
أخدشُ الريحَ
يا ريحُ كيف تمرين بي!
لك أنْ تقتليني
وأنْ تصلبيني على الأبيض المتدفقِ
من كفني في السماءْ
لك أنْ تأسريني
وأنْ تقذفيني لأنياب أولادك الأشقياءْ
افعلي ما تشائين بي
فأنا ولدٌ ضائعٌ في اليبابِ
ولكنْ عديني
بحقّ الذي بعث الأنبياءْ
أنْ تمرّي مسالمةً كالمسيحِ
وحانيةً كـ «تيريزا»
على الفقراءْ

حنين

يا زمانَ البساتينِ
يا صيفنا
يا ضفافَ الجداولِ
يا حارسَ العاشقين
ويا سَمَرَ الليلةِ القمريّةْ
الطيورِ التي هَجَرَتْكَ إلى حتْفِها
لَمْ تجدْكَ هناك
ولم تجد اللمّةَ العائليّةْ
الطيور هنا
يا زمانُ
بقايا طيورٍ
فلا كرْمُها عامرٌ بالنبيذِ
ولا هي تملكُ هذا الفضاءَ
لرحلتها الموسميّةْ
يا زمانَ البساتين والطينِ
عُدْ
فلقدْ أثقلتنا المساحيقُ والمدنُ الحَجَريّةْ

زيتٌ وزعتر

تعوّدتُ
منذُ رمتني المصائدُ عنْ شرفةِ القمحِ

خارج قلبيَ
أنْ أستعينَ بهِ
وأقاومَ بالحبِّ هذا الشَرَكْ
وأنْ
- كلَّ شوقٍ -
أطيلَ الوقوف على حارساتِ فلسطينَ غرب (الكَرَكْ)
فأجْمَعُ ما يتيسّرُ من زعترٍ جبليٍّ
وعيناي تجمعُ ما ظلَّ في أفْقها
أو هَلَكْ
وأنْ
أستظلَّ بزيتونةٍ من (قراوةَ)
تمسحُ شعري
وتسندُ قلبي إذا ما تعثّرْ
وتعصرُ لي زيتها كلَّ جوعٍ
وتطعمُني ما تيسّرْ
كذلك نحنُ
على ضفتيِّ حُلُمٍ واحدٍ لفلسطينَ
زيتٌ وزعترْ

حين تنوي.... تنحْنحْ

(رسالة خاصة إلى قلبي)

لن أقول لقلبي:
كرِهْتُكَ
فالحبّ أولُ من فَتَحَ البابَ لي
للولوج إلى المعجزاتْ
لن أقولَ:
سئمتكَ
كي لا أظلَّ
يتيماً
وحيداً
على العتباتْ
لن أقولَ
فأحْرِمُني لذةَ الخفقانِ التي تسبقُ الكلماتْ
لن أقولَ:
أحبّكَ
أعرفُ أنك ذات خريفٍ ستغدرُ بي
وتنطّ إلى خارجي
مثل كهلٍ شقيٍّ تمرّغ في النكباتِ
فملَّ الحياةْ
سأقولُ فقط:
حين تنوي.....
تنحنحْ قليلاً
ودعني أودّعُ من يستحقُّ الوداعَ
وأكتب شيئاً أخيراً على دفتر الذكرياتْ

أصولٌ على كلّ حي

أحمد الخطيب

لميزانِ قرطٍ مُدلّى على خدّها
لشِعرٍ يثوبُ إذا مكّنتهُ المآسي
منَ الرّمزِ حتّى يُخلخلَ حرفَ الخنوعْ
لهذي الجموعْ
أسايسُ سطراً ولوداً تأبّتْ عليه الكناية يوماً
وأمنحهُ ثورةً في الضلوعْ
لميزانها أستردُّ من القافيةْ
كتابةَ ما ضيّعَ البحرُ منْ لؤلؤٍ
أو محاراتِ جُرْمٍ قنوعْ
لميزانها كفّتانِ
ونبضٌ سريعْ

* * *

لميزانها إذ يخفُّ الجميعْ
توازُنُ قرطينِ في لجّةٍ غافيةْ!
- لماذا أنِستَ بغلّتها
وانسحبتَ إلى يدِها
كي توازنَ بينَ الخريفِ وسحنتِها الصافيةْ
وأنتَ على ربوةٍ ضافيةْ؟!
- لأشهدَ ميقاتها
- لماذا أذِنتَ لها أنْ تَقرَّ على هيئةِ الماءِ؟!
لا شكلَ للماءِ: قالت: سأُدرجُ في هبّةِ الرّوحِ
ما للمصائرِ منْ طينةٍ تستريحُ على
شارعٍ طافحٍ بالنّواحِ، ولي

شاعر أردني.

صورةُ الذّرِّ في لغةٍ نافيةٍ!
- لأشهدَ مريمَ تأوي إلى مريم المرأةِ المُجهدةْ
تؤوبُ إلى رحمها
والنساءُ كذلكَ في صورةِ المرْحَمةْ
ولي مثل ما للرّصاصِ من الأفئدة!
أصولُ على كلّ حيٍّ
لأدفعَها باتجاهي
وأتركُ غزلانها
ثمَّ أمحوَ عنْ ظلّها ظلَّها في مياهي
- لماذا إذنْ تستريحُ المقاهي؟
وما زالتْ الريحُ في حاجةٍ للضعيفِ
إذا ما تقلّدَ صورتَهُ المُفردةْ
كأنّي أحاولُ جرَّ القصيدةِ نحو البهاءِ الأخيرِ
لكي أعلنَ الفوزَ في لعبتي
والمجازَ على صورتي المُجْهَدةْ!!
وأُوصي بَنيَّ اليتامى إذا أشكلَ الغيبُ
أنْ يحضروا قُرّةً للحبيبِ جنازة هذا الحبيبْ
وأنْ يستظلّوا بداليةٍ في أعالي الكرومْ
وأنْ يُرشدوا هرّة الخوفِ للنورِ
حيث الجبالُ التي نسفوها
وحيث جدودي القُدامى
رأوا في الكتابةِ شيئاً مقيمْ
وحيث أنا أستعدُ لغزل ثيابي على ضفتينِ
رياحين معنًى
وسرٌّ كتوم!
يقولُ: بلادي نضارةُ هذي السّماءِ
وإنسانيةُ الطّبعِ في كلّ حينٍ
وإنْ أوقفوها على حرفها المستباحْ
وإنسانيةٌ في تحمّلِ جهدَ الصباحْ
بلادي نضارةُ هذا العجوزِ الذي خفّ عنْ رؤيةِ الأرضِ فجراً
وهاجرَ قسراً
ولم ينسَ جلبابهُ في تمارينَ خاضعةٍ للحياةِ
كما أنّهُ في أعالي الجهاتِ
يحاورُ أحفادهُ: يا بنيَّ اعدلوا
واتقوا فتنةً نائمة!
يا بنيَّ هنا في ضلوعي مرايا المكانِ
وصورةُ بيتي العتيقِ
وفي جعبتي للممرِ اللصيقِ ببيتي صورْ
بلادي توازى على كمّها في الجبالِ حفيدانِ
لا ينفيانِ صعودي إلى ربوة قاسيةْ

ولا يعلمانِ بأنّي أتيتُ من الجاريةْ

لأسكنَ أرضي

ولا يعدلانِ

ولا يمشيانِ إلى سيرةٍ في الرؤى صافيةْ

لأنّي كتمتُ النهايةِ في مهدها

واستبحتُ السؤالَ عن العافية!

* * *

لأيِّ قلاعٍ هنا في الكلام تُغامر بالممكناتِ

وخلفَكَ سورٌ من الأممِ الجاثيةْ

على ركبتينِ لسوقِ النخاسةِ

والجمعِ بين الوظيفةِ والبحرِ والانتظار الرّتيبْ

لأيّ سؤالٍ تُعيد الإجابةَ عنّي

وتُغلِقَ عينَ اليمامةِ

سعياً إلى لعبةٍ في الفضاءِ الغريبْ

يخبّئ وجهي الغمامُ

ويُسفرُ عن شهوةِ الناي غصنٌ رطيبْ

لأدخلَ إيقاعَ صوتِكَ

هذا زمانٌ مُعنّى

وهذا بلاءٌ

فلا تُستجبْ رغوةُ الأرضِ في محنةِ الضحكِ

أو في جنونِ البقرْ

لأيّ يدٍ تُجتبى نعمةُ الحقّ

يا سردَنا المُجتبى بالخطرْ

لأيٍّ نُذُرْ

تُريقُ البساتينُ أغلالها اللاهيةْ

وأنتَ على بُعدِ ميلينِ

منْ قلقٍ في الهوى مُدّخَرْ!!

فلا بأسَ لو عدّلَ الكونُ أجرامَهُ الساهيةْ

هناك سنُبطِنُ ريحاً لقاحاً

ونُرزَقُ بالضفّة الثانيةْ

ونقطعُ أشواطنا كلّها

كلّها يا حفيدي

لنفتحَ باباً إلى حجّةٍ في اليقينِ

يقينِ السماء الذي وهَبَ الطفلَ في حلمهِ

شربةً شافيةْ

قصة قصيرة

الـحـبـــل

▶ حنون مجيد

في اللحظة الأخيرة، وحيث لم يعد يملك الاّ أن يظل مستسلماً لقدره الأخير، اعترف لنفسه بأن هذا الذي قام به وانتهى إليه، إن هو الاّ نوع من أنواع الجنون.

ففي الوقت الذي كانت المناقير فيه تلتقط الحبوب من على جسده، كان حبل زاحف يسعى نحوه، يتقدمه رأس مثلث ولسان طويل.

وهو وإن كان حذراً محتسباً إلّا أنه لم يكن يعلم أنّ ثمة حبلاً من لحم ودم سيلتفّ على عنقه ويمضي به إلى نهايته.

أجل.. كان يدرك بعض مخاطر مغامرته، بيد أنّ شيئاً أكبر أنساه أنّ موتاً مجانياً ينتظره منذ أن أعلن أن هذا الشئ الذي يرقد عليه اسمه الصحراء، وأن الاشياء التي تدب عليها لها أسماء ذئاب وضباع وثعالب وأفاع.

ولعل الطيور وهي تألفه بالتدريج وتقترب منه يوماً بعد يوم حتى باتت تأمنه وتلتقط الحبوب من على جسده، كانت تدرك بغريزتها الخاصة، أنّ الرجل الأعزل هذا ما كان يوماً صياداً، وما كان امتلك بندقية أو هراوة حتى.

بل لعلها حين جعلت تحوم فوق رأسه في مبتدأ الأمر، كانت تستشف، وهي تراه ينصب خيمته في العراء لتأخذها الريح مرة بعد مرة قبل أن تستوي قائمة، أنه غير مؤهل لعمل مثل هذا، وفي مكان كهذا المكان الذي تغلبه المفاجآت وتسوده شريعة الصحراء.

وحتى وهو يطمئن أخيراً إلى ثبات أوتاد خيمته وسلامة بنائها، فلقد نأى بعيداً عنها وجعل يراقب الصحراء بهيئة بدوي غفل يفتح عينيه على بحر عظيم، إذ راح يهيم في مسافاتها يملأ قبضتيه برمالها ويداعب بعض حصاها ويرقب باندهاش مأخوذ سماءها، حتى إذا كانت جماعات الطيور تتوالى أسراباً من فوق رأسه في ذهاب وإياب، انتبه إلى مهمته وعاد مهرولاً بجسد مضطرب وذهن مهموم واختفى في خيمته يعدّ لها وليمته.

كانت الطيور تأتيه.. تراه يخرج من عزلة خيمته وينشر الحبوب قريباً من بابها ثم يعود يختفي فيها.

وهي على حذرها المعروف، صارت تقترب لتلتقط حبةً وتفرّ، ثم لتلتقط حبتين وتفرّ، بل إنها وفي إغراء شديد كانت

▶ كاتب عراقي.

توفره لها حبوب لم تذق مثلها من قبل، مضت تلتهم طعامها هذا حتى بعد أن أخذ يخرج من خيمته ويتدانى منها.

أجل.. بدأ يظهر من وراء عتمة خيمته ليقعد عند بابها محتفلاً بمنظرها وهي محتفية بطعامها، لكنه وهو الذي يعرف كيف يتسلل إلى قلوبها الصغيرة في ود نقي، كان يخشى أكثر ما يخشى لمعان نظراتها ونفاذ شعاعها، لذا شرع يدنو منها في زحف بطيء بطيء منتظراً اللحظة التي يخبو فيها بريق عيونها ليغمر نفسه في دفئها، وبذلك يحقق بعض صبوته منها.

بيد أن ما كان يثير دهشته منها، أنه ظل زمنه لا يعرف كيف أنها كانت تنبع من كل مكان في مهرجان صباحي قلّ نظيره نحو المجهول الذي يلامس الأفق البعيد، قبل أن تبدأ تتساقط حوله أو قريباً منه، واحداً واحداً تلو واحد واحد.

ومن هنا كان يلذّ له أن يستيقظ فجراً ينتظر قدوم طلائعها، بل كانت سعادته تتألق كلما أمعنت في أمانها وهامت بغذائها، ليزداد أملاً باليوم الذي تتناول فيه طعامها من على جسده دون ريب ودون خوف.

وهكذا خبا بريق نظراتها، فافترش الأرض بجسد ملتهب وغمره بالحبوب، وقبل أن تبزغ الشمس كانت بواكيرها تحط عليه.

الآن صار يشم رائحتها، ويسمع دوي انفعالها، ويغمر أنفاسه بأنفاسها، ثم يرفع، من بعد، يداً تتنعم بملامسة ريشها، ويشاهد عن كثب اصطراعها واحتدام رغباتها، ويحس لسع مناقيرها، ثم إذا حلّ المساء وحان أوان أوبتها انتهى ليلاً إلى أن يحلم بها.

وكم كانت هي في أحلامه هذه غريبة عليه، فهي تارة طيور أليفة دافئة، وهي أخرى جارحة باردة، بل إنها في أحلام محددة تأكل لحمه وتتقاذف عظامه في هممهة ذات دوي مختلط بضحك بشري مكتوم، يرجّف في نفسه فحوى مهمته، فيفز من نومه ويفتح عينه على ظلام الصحراء يقهر الأنوار الحيية التي تبثها نجوم في أعالي السماء، فتأخذه حالة من هنا وحالة من هناك، ويمتنع عليه النوم، يصبح وحيداً معزولاً، فارغاً من أي تفكير سوى أن هذه الأحلام لا تعدو أن تكون نوعاً من خدع وأضاليل، حتى تعود تدغدغ أحاسيسه المنزوية تباشير صباح جديد ينسى عليه كوابيسه، فيكرر لعبته الأخيرة لعبة الاستلقاء على الأرض ونثر الحبوب على الجسد.

غير أن ما أثار كوابيسه الليلية تلك في ضحى يوم صيفي مبكر، أن الطيور هذه التي ما برح يداعب أرياشها بأصابع العازف الماهر، ويستنشق عطرها بجميع طاقات أنفه تحولت إلى جسده بعد أن أتت على طعامها، وبدأت تنقر فيه نقراً أسال بعض دمه، وأثار الشكوك في نفسه.

وهكذا كان بعض دمه يسيل في النهار ليجف في الليل على جروح صغيره وحفر دقيقة، انتشرت على صدره ورقبته وبعض وجهه.

وما كان هو في حقيقة سرّه يُسَرّ بجراح لا تلتئم في الليل إلاّ لتنكأ في النهار، وانما كان يتأسى ويقول، إنّ من بعض اللذائذ آلام، ومن بعض الآلام لذائذ، وكان يمثل أمام باصرته، تجربته في العبور إلى صحراء نائية، يدجّن طيورها على قدمين هزيلتين ويدين عاريتين، وظهر ينوء بخيمة عتيقة وأرغفة خبز يابس، وكيس حبوب صغير ودورق ماء، مخلفاً وراءه كتباً ودفاتر مطلّقة، وأحاديث وقصصاً كانت نفسه غصت بها جميعاً.

بل إن ما كان يهوّن الأمر عليه قبل أن تُلمّ به مأساته، أنه كان يقول، إنه يعرف ما يريد عمله، فلا ضير إذن من أن تكون تجربته هنا أو هناك أقل حظاً مما خطط أو رسم، أو أقل

حظاً مما حقق آخرون، ما دامت التجارب تحتمل من الخطأ بقدر ما تحتمل من الصواب، ومن هنا كانت أيامه تتوالى لذيذة منعشة، النهار فيها بفعل تهافت الطيور عليه ألذّ من الليل، والليل بفعل ما كانت تبثه في نفسه وحدة مطلقة ألذّ من النهار.

ولأنه، على الرغم مما يقوله عن حذره المحسوب، لم يكن يمتلك النباهة المطلقة، النباهة التي تنذر بالخطر القادم قبل وقوعه بأزمان، فقد انتبه ولكن بعد فوات الأوان، إلى الحبل الذي كان بانتظاره منذ أن كان جنيناً في بيضة أمه، وكان إذّ ذاك ينعم بجمال طيوره وهي تستقر على جسده، تصدح بموسيقاها وتلتقط آخر طعامها، ويضحك من بلاهتها وهي تشاكس بمناقير مشبعة أظفار أصابعه، حينما اضطربت فجأة، وأعلنت عن فزع مباغت وغادرت جسده مهوّمة في أقاصي السماء.

كان يقول، إنّ للصحراء قوانينها، وعلى ذلك فلطيورها أسرارها، ولهذه ولتلك مفاجآتها، فلا غرو إذن إن شاهد طيوره مرة أو مرتين تغادر جسده قبل أوان مغادرتها، أو تتباطأ ساعة قدومها، حتى كانت اللحظة التي انتشر فيها تحت أذنيه فحيح حارّ أدرك عنده أن لا مناص له من الاستسلام لما كان يُحكم قبضته عليه من قريب قريب، أسقط جميع معادلاته وأرغمه على أن يفكر جاهداً في المعادلة التي تفك عن عنقه ما أضحى يلتفّ عليه.

كان الزحف بطيئاً أول الأمر.. زحفٌ صامتٌ سعيد، تهدهده كتل الرمال وتنزاح عنه بصمت ودود، ثم إذا صار الهدف قريباً وفي قبضة اليد تسارعت وتيرته ليلبث كل شيء قائماً على حاله لا تشفع عما يحيط به مغامرة ما.

ثم كان التسلق وئيداً واثقاً، وكان الجسد الرابض ربضة الموت لا تتحرك فيه إلاّ دواخل مرتعشة على حركة صماء وفحيح أعجم.

نعم.. كان ثمة أمل ينوس بين جوانحه، كما ينوس ضوء بعيد خلف طيات ليل بهيم، وعلى هذا لبث الجسد صامتاً بانتظار ما قد يسفر عنه قرار معلق في غياهب رأس مثلث صغير.

بل حتى والحبل يلتف أولاً وفي هوينا قاتلة كان هنالك ما يجعل الأمل قائماً، اذّ ما الذي يمكن أن يفعله جسد أعزل إزاء ما صار يطوقه من سبب مباشر للموت..؟

ولكنّ الخناق وهو يضيق وتتقطع الأنفاس، يجعل كل المعادلات خاسرة، وإنّ قراره الذي غُلب على اتخاذه كان قراراً مجحفاً، فرص الموت فيه أكثر من فرص الحياة.

فإذّ تتمرد اليدان على صمت الجسد في محاولة يائسة، تُلسعان لسعات النار ثم يشتد الضغط على الخناق في التفاف وئيد، يطل فيه الرأس على الرأس وتلتقي العينان بالعينين في لحظة تتوقف عندها الأشياء، كما لو أنها لتمنح الخصم القوي فرصة تبصر خصمه المستسلم الضعيف ثم يهوي الرأس في حركة انقضاض جامحة يلسع النقطة الطرية بين الحاجبين.

أخيراً ومهما يكن من أمرِ نزاعٍ واهٍ أخير صارت جدواه باطلة بطلان كل شيء! تكفّ المقاومةُ وتهمد الحركة، فيرخي الحبل قبضته، يغادر الجسد بسلام وهدوء تاركاً فوقه سماء مترنحة، تدور بين أرجائها الواسعة مجموعة من صور متنافرة بعيدة غائمة ترفرف عليه في أسراب متناثرة، كما لو أوراق جافة تناهبتها ريح، ثم يتلاشى كل شيء ويصمت الجسد صمته الأبديّ.

في صباح تال تبكر طيور صارت مدربة على طعام جديد، تلتقط ما ظل متناثراً منه على الجسد المنفوخ، تسفع أنفاسها رائحته الكريهة، فتصد عنه باحثة عن طعام لذيذ آخر قد يكون ما يزال في خبايا خيمة شرع في إقامتها ضحية مقبلة أخرى.

قصة

مسـرّات القـرى البعيــدة

مخلد بركات

قُبيل تفتح المسرات كما أنبغي، تذكّرتُني، عندما دُلقت من رحم أمي، كتلة من عجين خمط، حملتني الداية أم مرزوق لتغطّسني في (جاط) من البلاستيك المقوّى، داخل ماء ساخن مملح، وحكت لأمّي المتعبة:

- الملح كويّس، يشد جسمه ويمنع عنه الأمراض، وبعدين قومي يا أختي حطيلك قطعة خيش، بلكي هالنزيف يوقّف!

أول ما شاهدتُ سيارتين كبيرتين بالقرب من قدميها، عرفتُ بعد ذلك أنّهما فردتا (بوت صيني) وعندما كبرتُ قليلاً واستيقظ مخي، نظرتُ إلى الأسفل لأشاهدني أرتدي (بوت صيني) أزرق اللون... وكلما اهترأ بفعل كرة قدم في الدروب الترابية، أو بفعل مطاردتي لأسراب الدبر كاشاً إيّاها بعيدان الدخان الأحمر، كان أبي (يُشخّص) في السيارة (المية وتسعين) مرسيدس، ويزور بقالة (كشّخ) -رحمه الله- ليشتري لي (بوتاً) جديداً، باللونِ ذاته، والحجم نفسه. وبعد أن سرقتني دروب الحياة، وقبيل اكتشافي الحفرة الصغيرة التي تشبه وجه أم سعود قليلاً، ها هي دمعتي تبرق مثل خفاش في مغارة، لأشاهدَ من خلالها هذا العالم مثل فردة (بوت صيني) هائل الحجم، منسي وبلا رباط!!!

مرةً أخرى، وقُبيل تفتح المسرات كما أنبغي، بُعيد أن نبح الشيبُ في رأسي، ظللتُ أمرُّ بالقرب من الجدار المتهاوي وفي جيبي حفنة من (القلول)، لأحفر جورة مستديرة بحجم وجه الأرملة أم سعود، تلك التي انفضحت في آخر الحزن. ظلت تعيش في صمت في القرية، في عزلتها وبرود لحظات العمر... إلى أن دبَّ الصوت في آخر الدرب الترابي المحاط بقليل من أشجار التوت:

- أم سعود (انجنّت) تعالوا تفرجوا يا عيال!!

ظهرت في الحوش، بلا ثياب، وهي تلوّح بيديها ماسكةً (المِذراة) وتنادي بصوت أجش:

- وهنوه يا سعود الفلا!! يا ملح الدار، يا ريت كان يومي قبل يومك!!

ما أذكره أنَّ النسوة فزعن إليها وحاولن أن يغطّينها بلحافٍ صغير.

قالت لي جدّتي بنبرة حادة:

- الحرمة انجنّت على ولدها، يا حوينة عليها!!!

نكشتُ التراب بعودٍ جاف طريح الطرقات، فتقعّرت الجورة على غير ما أريد، لأسمع صوت بعيد، بعيد:

- سعود كل مرة يغلبنا، ملعون عرضه هالصيني، شو شاطر بلعب القلول!!

وإذ حدّقت في الجورة، ظهر لي وجهه المنتفخ، وعيناه مثل (قُلّين) زجاجيين قاتمين، لقد تمدّد في أعماقها واضعاً رجلاً على أخرى، رمقني بهزء، ثم غمز بعينه اليسرى باسماً...

◄ كاتب أردني.

ويعلو الصوت مجدّداً، هذه المرة جاء حاداً مثل رنين جرس جدّي وهو يعلّقه في رقبة المرياع الخصي:

- يا عيال، الصيني إجا، ما راح يخلي معاكو ولا قُلّ.

كان يسدِّدُ برشاقة، خطفة سريعة من إصبعه ليتدحرج (القُلّ) بشكلٍ هندسيّ ويستقر في الجورة، يلملم ما اكتسبه منا في (قطرميز) ويمضي إلى حارة أخرى، مزهواً...

انتصف النهارُ، في البلدة التي ما زلت أذكر حديث أبي عن رطانة العمال الصينيين فيها، وهم يبنون أعمدة الكهرباء الضخمة (الضغط العالي) التي تمرُّ قاطعةً السهول والأودية نحو الجنوب، وكيف كان يجالسهم بعد أن يعودوا مساءً متعبين، فيرتشفون البيرة ويطلبون منه أن يحضر لهم قططاً سماناً، لتفوحَ رائحة شواء غريبة...

ها هي الآن تزدحم بالقطط السمان من جديد وقد تحولت إلى بلدة شاسعة، فيها الكثير من الفلل القرميدية، وقصور الأغنياء الذين فزعوا طلباً للراحة الريفية، بعد أن باعوا كلَّ شيء، بحجج الاستثمار والخصخصة... ظللت ساهم الطرف وأنا أحدّق في جورة آخر العمر، ولا أدري لم انفتحت طاقة الذكريات، هنا، هنا تحديداً...؟!

وقُبيل أن أطمرَ الجورة وأهيل التراب على غموض وجه منتفخ قليلاً، نحاسي، بأصابع لا تجيد التسديد، تراءى لي المشهد جيّداً، ذات ظهيرة، إذ شققتُ سنابل القمح، في الحقل القليل، خلف بيتنا الطيني، بحثاً عن (دحي) البيض، لقد أمسكتْ بي جدّتي آمرةً: «الدجاجة صار إلها أسبوعين ما تبيض بالخم، شوف يا (قاروط) بلكي باضت بالقمحات!!».

توغلتُ كثيراً وأنا أزيح بكفّي السنابل المغبرة، أتفحصُ قاع الأرض المليانة بالفخاريات والأشواك وقطع حديد صدئة، حتى أمسكت بقطعة قماش حمراء منقطة بالبياض، لم أفلح بمنتج الدجاج اللعين، وعدتُ إلى جدّتي بالغنيمة، وإذ تفحصتها ابتسمت بسخرية وقالت: «آه، كأنّه لباس الأرملة أم سعود، هاي سهرت امبارح مع المختار بين هالقمحات، حتى العمال الصينيين اللي مدولنا (الكرهبا) ما سلموا منها!!».

وبالرغم من سخريتها وسخطها، لبست المدرقة الجديدة وقالت لي بعد أن تكحلت وتعطّرت:

- يا ولد، أنا رايح عند أم سعود، عاملة (سماط)* اليوم، لولدها الأصفر...

بعد يومين، بالتمام والكمال، هُرعنا على نحيب مبهم، ممطوط:

- سعود دعسه التراكتور، يا خواتي سعود دعسه التراكتوووووور!!!

تحت السنديانة الضخمة، كنت أتلعثم مرتبكاً، عندما أصرّت النسوة أن يرينه من وراء الكفن، الممتد في روحي، اقتربتُ منهن، توغلت بين المدارق... وإذ حدّقت: ظهر لي ساهماً، وجهه أكثر اصفراراً من قبل، العينان المنتفختان مغلقتان على الغياب... من يومها، انهالت (قلولي) في قاع بئر مظلمة، خلف دارنا الطينيّة. وأظلُّ بالرغم من مرور كلِّ هذه الأعوام، أتساءلُ: لماذا رحلت كل هذه الوجوه إلى أعماقنا، لتذيبَ ملحَ الروح منا، لتبشرَ حيناً بسرور باهت، وحيناً ببكاء طويل...

الآن، وقبل تفتح المسرات كما ينبغي، وبأصابعي التي أحضرت لجدّتي قطعة قماش اللذة من الزرع خلف الدار الطينيّة، بأصابعي التي لم تُحسن تسديدَ «القلول»، ليهزمني سعود الصيني، في غابر الأيام؛ سأُهيل التراب في الجورة، بالرغم من وجه منتفخٍ، نحاسي، يتلاشى في أفق القرى البعيدة...

---

* هي طبخة شعبية انتشرت في الريف الأردني، تتكون من الأرز واللبن، ابتهالاً بالمواليد، تُصنع ضمن طقسية من الغناء.

قصة

الســـــاعة

كاترينا الحمارنة

استيقظ، الفضاء يغمر الغرفة، بدأ وعيه يستعيد لحظة الإدراك تدريجياً، قفز منزعجاً وانتزع الساعة الملقاة على المنضدة قرب الفراش، نظر في عقاربها، تسمرت على الساعة التاسعة، التاسعة،.. أهي التاسعة صباحاً أم مساءً؟ رفع رأسه، تلفت حوله، الضوء الذي يغمر الغرفة يعلن الوقت صباحاً، التفت بحدة ينظر نحو جهة زوجه في الفراش، موضع رأسها على المخدة ما يزال ظاهراً.. دافئاً يعبق برائحتها، رفع ظهره متفاجئاً لماذا لم توقظه؟ هل انشغلت بالأولاد؟ هجم الحاضر عليه فجأة إنها التاسعة صباحاً، متأخر عن عمله، اللعنة... يجب أن يتصل بزملائه يعلمهم أنه متأخر وأنه سيذهب مباشرة إلى الشركة. زملاؤه لا ريب قد ذهبوا للعمل دون انتظاره، تعوّد أن يأخذهم معه في الطريق إلى الشركة في سيارة «الكيا» الصغيرة، لماذا لم يتصلوا به؟ هل عبث الأولاد بالهاتف؟ قفز من الفراش، بدأ يبحث عن الهاتف، وجده حيث تركه الليلة الماضية على المنضدة، مغلق.. مغفّل، لماذا أغلقه؟ ضغط على زر التشغيل، هز الهاتف دون جدوى، لا توجد حرارة، هل نسي شحنه؟ نظر.. سلك الشاحن موصول فيه، هل الشاحن بالإبريز؟ تتبع السلك.. الشاحن يعمل؛ الضوء الأخضر الصغير يضيء، لماذا لا يعمل الهاتف؟ الهاتف الغبي.

لبس «الشبشب»، صاح: «هدى.. يا هدى».

الصمت أجابه وردّد صوته بلا هدى.

توجه إلى المطبخ، المطبخ فارغ، غرفة الأولاد لا أحد، الحمام؟ لا أحد.

هل أعلنوا عطلة فجأة، أو أنّ مدير الشركة قرر فجأة منحهم إجازة؟ من المؤكد أنهم أبلغوا هدى وقررت هي تركه ليرتاح وينام، زوجه إنسانة رائعة دائماً تسعى لراحته، أخذت الأولاد وتركته وحده كي ينام، لكنها تترك بالعادة ورقة تُعلمه، عاد للمطبخ.. نظر فوق الطاولة، على الثلاجة، الصالون، التلفزيون، لا شيء.

الضوء الذي غمر المكان الآن بسطوع يبهر العينين بدأ يشعره بالقلق، أدرك أن الوقت يدركه، أسرع إلى غرفة النوم تناول بدلة، قميص وجرافه، بدأ يلبس على عجل، ارتجّت يداه فجأة، لم يستطع أن يعقد الجرافة، ألقى بها بنزق. تناول الجرابات، فردتي الحذاء، لبسهما على عجل دافعاً قدميه فيهما. أسرع يتناول الهاتف بطريقة ميكانيكية، الساعة، دسّ بها في جيب الجاكيت، المحفظة، ومفاتيح السيارة وأسرع يغلق الباب الخارجي بعنف، نزل الدرج راكضاً، متجهاً إلى الكراج، فتح باب السيارة، جلس وأدار مفتاح التشغيل، صدر عن السيارة صوت غريب ثم خمدت. حاول تشغيلها ثانية دون جدوى، ضرب المقوَد بقبضة يديه بعنف غاضباً، اللعنة.. كل شيء معكر اليوم، بمقدوره الاتصال بميكانيكي، نظر إلى الهاتف، الهاتف معطل، خبط بقبضته المقوّد عدة مرات صائحاً اللعنة اللعنة اللعنة. خرج من السيارة مغلقاً بابها بعنف، سيذهب إلى الشارع ويستقل سيارة أجرة إلى العمل، من هناك سيتصل بزوجه ويعلمها بما حصل.

خرج من الكراج، التفت أمام المدخل الرئيسي، بطرف عينه لاحظ وجود عدة سيارات، وسيارة إسعاف خرج منها

كاتبة أردنية.

ممرضون بعجلة، ليس لديه وقت للسؤال عما حصل مع الجيران، لا ريب إنه جاره المسن من الشقة السابعة، سيعرف لاحقاً من هدى، الآن عليه أن يسرع الخطى، عليه السير في الشارع الفرعي أسفل التلة للوصول للشارع الرئيسي.

العمّ محمود دائماً يفتح محله مبكراً، لعله الساعاتي الوحيد في البلد الذي ما يزال يعرف كل شيء عن الساعات بأنواعها، ميكانيكية أم إلكترونية، بأنواعها وأشكالها، يضع العدسة المكبرة على عينه وبمفكاته الصغيرة الدقيقة يعيدها للحياة، في فمه سيجارة دائماً مشتعلة. فتح الباب ودخل المحل الصغير.

- صباح الخير يا عمّ محمود.

هزّ الرجل المسن رأسه، منكفئاً على عمله كالعادة، الدخان المتصاعد من السيجارة يعبق بالمكان، قال بشبه اتهام: «عم محمود الساعة خربانة».

أجابه بصوت يشي بالتعب: «خلينا نشوف حطها هون»، مشيراً بسبابته إلى صينية مخملية مغبرة.

وضع الساعة أمامه بانتصار، سينظر العم محمود وسيقول السعر وسيمرّ هو أو هدى ليأخذها.

نظر العم محمود متمعنا الساعة وقال بهدوء، والصوت يخرج من بين شفتيه غريباً: «الساعة انتهت».

رفع حاجبيه أمام العبارة المبهمة، أمسك الساعة بين يديه، الساعة جديدة، غالية، كيف يمكن أن تتعطل هكذا؟ لم يعرّضها للماء. وضعها مرة أخرى أمام العم محمود: «يا عمّ محمود شو مال الساعة؟».

ألقى العمّ محمود الساعة في وجهه بغضب، قائلاً بحدة غير مسبوقة وبصوت جهور: «الساعة انتهت».

تراجع قليلاً أمام هذه اللهجة الحادّة غير المسبوقة، بطبعه المكتسب من الطفولة للمهادنة في سبيل كسب رضى الأكبر قال بتضرع: «طيب بشتري من عندك ساعة جديدة، بكم هذه؟».

سأله متناولاً أقرب ساعة إليه، رفع العمّ محمود رأسه وأخذ الساعة بعنف من يده صائحاً: «هاي مش إلك».

أشار لموديل آخر: «طيب هاي يا عمّ محمود..».

أجاب العمّ محمود: «كل هدول الساعات للغير، هيا انصرف، اطلع من هون».

تحوّل صوت العمّ محمود لعاصفة من الهواء وكإعصار دفعه عبر الباب المفتوح، ليجد نفسه في الشارع.

- عجوز مخرّف.

نفض جاكيت "البدلة"، وضع الساعة في جيب الجاكيت، سيرسل هدى إليه، الآن عليه أن يصل الشارع الرئيسي ويوقف سيارة أجرة ويذهب للعمل، هذه الآن المهمة الرئيسية. لم يتعود على السير، لكن الانحدار ساعده على المشي بسرعة، وصل أسفل الشارع وتوقف ليلتقط أنفاسه، زفر بحدة، وقف يتلفت، فجأة لمح محل خلويات واليافطة على الباب الزجاجي تعلن بتفاؤل «متخصصون بالهواتف الذكية»، شدّ ظهره، ابتسم وتوجه يقطع الشارع متجهاً إلى المحل.

فتح الباب، رن جرس إلكتروني معلناً دخول زبون جديد، خرج على إثره شاب صغير السن يرتدي "بدلة" رياضية، فكّر: «الشباب هم اللذين يفهمون بالأجهزة الإلكترونية»، ابنه مثلاً يفتح الهاتف بنفسه وينزل الألعاب بنفسه رغم إن عمره ست سنوات، شعر بالاعتزاز؛ ابنه عبقري.. أخرجه صوت الشاب من أفكاره يسأله عما يريد.

أخرج الهاتف ووضعه أمام الشاب، وبدأ يشرح له المشكلة، في داخله شعر بالخجل، لا ريب أن المشكلة بسيطة وسيبدو بعين هذا الشاب غبياً ومتخلفاً، زفر ليتغلب على الإحراج.

أمسك الشاب الهاتف ونظر إليه، ثم أعاده قائلاً: «خلص الشحن».

صاح مستهجناً: «خلص الشحن، كيف؟ لعل المشكلة في البطارية».

شعر كأنه عبقريّ. نعم، سيأخذ الشاب الهاتف ويعتذر، وسيبيعه بطارية جديدة، لكن الشاب لم يتحرك وقال مرة أخرى، وهو يضغط على مخارج الحروف: «خلص الشحن».

قال متفاجئاً: «اشحنه».

أكد الشاب ثانية: «الشحن انتهى».

صاح فيه: «الهاتف جديد ومن الهواتف الذكية، لا يعقل أن لا تستطيع أن تفعل شيئاً».

قال الشاب: «نحن لا نشحن.. مع السلامة».

تأتأ صائحاً: «مع م.. مع السلامة! أنا أطالب بتصليح الهاتف..».

لكن الشاب التفّ عائداً إلى المشغل غير عابئ به. خرج غاضباً ممسكاً الهاتف في يده بكل قوة، وكأنما يعاقب الهاتف على تخلفه عن العمل، يخنقه بيده.

قرر أن يعود إلى المنزل، سيجد عقد البيع، سيقاضي الشركة، سيجبرهم على إعطائه هاتفاً جديداً وتعويض بدل هذا اليوم الذي أضاعه، والذي سيتسبب بحصوله على إنذار من مدير الشركة لتخلفه عن العمل.

الغضب دفعه للسير بعجلة ليتسلق التل عائداً إلى العمارة، ستكون هدى في الشقة، ستساعده على إيجاد العقد، سيربيهم، سيعلم الشركة كيف تبيع للمواطنين أجهزة معطلة، سيقدم شكوى إلى حماية المستهلك، سيعيّن محامي. وصل للعمارة بنفَسٍ متسارعٍ ووجهٍ محمر من المشي السريع والحنق الذي ملأه.

تزايد عدد السيارات المتوقفة أمام العمارة، سيارة جمعية واقفة عند الباب، رأى مجموعة من الرجال بوجوهٍ وجلة ينقلون على حمّالة جثة أسجيت عليها ملاءة. تجاوزهم دون اهتمام، وأسرع يرتقي الدرج بسرعة؛ كل درجتين معاً.

وجد باب الشقة مفتوحاً، استغرب الأمر لم يكن من عادة هدى ترك الباب مفتوحاً، مع كل هؤلاء الغرباء على باب العمارة بمقدور أي شخص الدخول وسرقة الشقة، سيحدّث هدى عن ذلك ويطلب منها بحزم عدم تكراره، سيفعل هذا لاحقاً، الآن الأهم البحث عن العقد، توجّه غريزياً إلى غرفة النوم.

تعالى من الغرفة صوت نهنهة وبكاء، أحس بقليل من الفخر، هدى أحست بالذنب لأنها لم توقظه في موعد الذهاب إلى العمل، سيلعب دور الرجل الصعب معها، سيتمنع، ستطلب الصفح، سيشرح لها ماذا حصل، ستبكي وستحلف إنها لن تعيدها، عندها سيسامحها.

جالسة على الفراش وظهرها للباب، صوت نشيجها يتعالى، عدة نساء واقفات حولها، حملت إحداهن كأس ماء تقطر فيه شيئاً. أحس بالغضب، تناثرت ملاءات السرير واللحاف بفوضى، الغرفة غير مرتبة، وغرباء في غرفة النوم، هذا شيء لا يرضيه سيؤنب هدى بكل حدّة الآن ولا يهمه أنه سيفعل ذلك أمام الجميع.

وقف يسد الباب، لم يلتفت إليه أحد، فجأة بدأ عقله يعمل بسرعة وتصبب منه عرق بارد، صدمته فكرة مخيفة، هل حصل شيء للأولاد، لماذا لم يتصلوا به إذاً، تذكر أنّ هاتفه لا يعمل، نظر إليه ما يزال في يده، ألقى به بحدة على الأرض، وفي تلك اللحظة بدأ الهاتف يرن بجنون. أراد أن ينحني ليلتقطه لكن هدى كانت الأقرب. تناولته وهي ما تزال تبكي، وكأنما تعلن شيئاً غريباً أمام الجميع:

- تلفون زوجي.

أمام وجهه الممتلئ دهشة وألماً رآها تفتتح هاتفه لأول مرة في حياتهما وتأخذ بالنحيب و بالعويل وهي تقول: «مات حبيبي مات مات.. زوجي مات وتركنا».

تَذْكَرَةٌ نَحْوَ الْغَرْبِ

علي هلال

مَثَلُ مشيته كمثل مُحارب ينزفُ الكبرياءُ منه دون الجسد: خَسرَ آخرَ جَولاته ورجالاته في معركة تحديد المصير، مُنَكس الرأس كأعلام مَملكته المسلوبة، تَدور عَيناه في كل مكان كعَاشقين يبحثان عن ملاذ لقبلتهما الأولي بعيداً عن ازدحام المدينة، لَمْ يَسلمْ مِنْ تلك الأفاعي التي تجولُ بذهنه، ولا تلك المَلمات التي تكالبتْ على قلبه فأضحى كَأم ثَكلى فقدتْ وحيدها، إذا رأيتَه حسبتَه مُومياءَ قَدْ خَرجَتْ للتو مِنْ مَقبَرتها. وظل يَمشي حتى ضَلتْ قَدماه الطريق.

دَقاتُ ساعته «الرولكس» أفَاقتهُ قَليلاً، أعَادتْ إليه بعض آدميته، نظر إليها فإذا به قَدْ أطَال المسيرَ. كَيف لا! وهُو الذي قَدْ تَرك الحَفلَ قَبل نهايته بقَليل، عند الثالثة تَقريباً. التفت حَولهُ فإذا البيداءُ تَحْتَضنُه احْتضاناً. كانتْ الرمالَ وقتها تسبحُ في هدوء وقد اكتسبتْ لوناً ذهبياً بفضل أشعة الشمسْ، ونسائمَ الصباح تَترَاقصُ في رَشاقة تُذهبُ اللُبَ، تَتمايل لتُداعِبَ الجِبَال التي مَا زالتْ نَائمة كطفلٍ وليدْ. وَثبتْ الأرانبُ هُنا وهُناك فَرحَة بقدوم يوم جديدْ، وقَدْ شَكلتْ الطيورُ في السماءِ صُفوف «دَبْكة» وراحتْ تُغردُ لتُضيفَ إلى المَشهدِ جَمالاً فوق الجمالْ.

كان المشهدُ كفيلاً بإزالة بَعض الْهَم المُقيم في قلبهْ، أسعدهُ قليلاً ذلك الحُسن الذي ارتَدته الطبيعَة، وبدأ قلبهُ يعودُ إلى النبض رويداً رويداً كُلما وَقعتْ عَيناهُ على براءة الأشياء ونقاء الكائنات من حولهْ. لَكنْ مَا تَزَال هُناكَ غُصَة بين حَناياهُ. كبَاحث عَنْ ضَالته جَلس، اتخذَ من بَعض الصُخور مُتكأ وأخذْ يُفكر و يُراقب.

أسْنَدَ رأسهُ إلى صخرة مَلْسَاءْ، مَدد جَسدهُ المُنْهك على الرمال الناعمةْ. وارتحلَ بذَاكرته إلى لَيلة البَارحةْ، إلى جُرح البَارحةْ، إلى حَبيبةْ البَارحة. تلكْ التي مَا كَان القَلبُ يَنبضُ إلا بها، ولا تَرى عَيناهُ سواها. كَمْ كَان الفراقُ قَاسياً عَليه، أخذ يَتْخَيلُها بيَدَيَ عَاشقها الْجَديدْ صَديقُه القَديم. لَمْ يَكُن هو في حياتها سوى لُعبة بيَديها: شَكلتهُ عَلى هَواها، طَمَستْ

كاتب مصري.

شخصيته، بدت أخلاقه. لم تترك فيه صفة جيدة إلا قتلتها. ملابسه كانت من اختيارها وكذلك الأصدقاء، المشاعر، والأفكار. كل شيء كان وفق هواها. لقد جعلت منه تابعاً. كان يتبعها كأعمى مقاد. والاسم حب. لكنها قد ملت منه فطعنته في القلب.

ظلت الأفكار تغوص وتسبح برأسه كالدلافين. حتى سمعت أذناه وقع أقدام قادمة من ناحية الشرق، من المكان نفسه الذي قدم هو منه: ناحية المدينة. فتوجس في نفسه خيفة. فتح فاه دهشة، وصعقت عيناه من هول ما رأى: لبؤة قادمة تسير بخطوات واثقة، يتبعها أسد في الخلف يوازيه ذئب. كانت الأنثى تسير بكل غرور، والذكران في غيظ وحنق ينظران إلى بعضهما بعض. ويبدو أن العراك سيكون وشيكاً ومحتدماً. هذا ما جال بخاطر ذلك البائس المختبئ عند الصخرة الملساء.

أخذت الأنثى مكانها فوق صخرة مرتفعة، وزأرت بقوة، فهجم الذكران بقوة وشراسة على بعضهما بعض. استفاقت الجبال النائمة في المكان على عواء الذئب، وأخذت تتابع ما يحدث. الغبار قد ارتفع إلى السماء مما حجب الرؤية عن بعض الطيور المتطفلة التي نزلت إلى الأسفل بعد نشوب الصراع بين الذكرين، والأنثى تنظر وتنتظر في شغف. في قلق بالغ تابع المختبئ عند الصخرة ما يحدث، ولم يلبث الذئب أن نحر الأسد، وتخضب جسد الثاني بالدماء وسط ذهول من الموجودين في المكان.

ذهل المختبئ عند الصخرة مما آل إليه الأسد. لماذا لم يكن في قوته المعهودة؟ لماذا لم يفتح فمه طول العراك ويقضي بها على الذئب؟ قاطعت أفكاره قفزة الأنثى من مكانها، و انطلاقتها نحو عشيقها الجديد. وانطلق الاثنان معاً ناحية الشرق من مكان قدوم ثلاثتهم.

تحامل على نفسه، وانتفض من مكانه عند تلك الصخرة، غير مهتم بما قد يحدث. ذهب نحو الأسد الجريح. ما إن وصل إليه حتى وجد الدماء تسيل من جسده المزخرف بالطعنات والجروح. حاول الجريح قول شيء لذلك الإنسان الذي شعر بأوجاعه، لكنه كان في حالة احتضار. كل ما فعله الجريح هو فتح فمه، وبصعوبة بالغة أخرج من فمه وردة حمراء يبدو أنه يحملها لأنثاه. تلك الحبيبة التي لم يقبل الجريح أن ينافسه غيره في حبها، أو أن يراها تقبل صراعاً على قلبها. فضل الأسد الرحيل، ومات.

بصعوبة بالغة استطاع أن يدرك بعض ما يدور حوله من أحداث ومعانٍ. إن ما رآه منذ قليل يشبه كثيراً ما حدث معه ليلة البارحة. الصراع نفسه الذي دار بينه وبين حبيبته وصديقه، والنهاية نفسها. غير أنه ما يزال على قيد الحياة، بينما الأسد قد ذهب في رحلة جديدة ناحية الغروب.

لم يستطع أن يفكر أكثر من ذلك. فخلع عن جسده المنهك تلك الملابس المعطرة بجسد حبيبته الراحلة، وألقاها على الأرض. كذلك ألقى ساعته التي تذكره بأوقاته السعيدة معها فهشمتها الصخور. قذف حذاءه بعيداً. "أنا لا أنتمي إلى ذلك المكان": هكذا صرخ في أعماقه. أمسك الوردة الحمراء بيمينه. على الرمال تمدد. وإلى جوار الأسد القتيل استلقى عارياً، وانتظر القادمون من أعلى. ليمنح تذكرة نحو الغروب.

آداب أجنبيـــــة:

- الثــراء المــوهــوم- قصــة أنطــون تشيكــوف ترجمة : حســام حسنــي بــدار

- قصــائــد الصمت للشــاعــر الفنلندي بو كاربيلان ترجمة : نـــــزار ســـــرطـــاوي

الثــــراء المــوهـــوم

قصــة : أنطون تشيكوف (1)

ترجمة : حسام حسني بدار

جلس إيفان ديميتريتش (وهو رجل متوسط الحال يعيش قانعاً مع زوجته على دخل يبلغ المائة والعشرين روبلاً(2) في السنة) على الأريكة بعد أن تناول عشاءه، وأخذ يتصفح جريدته.

«لقد نسيتُ أن أطالع الجريدة هذا اليوم»، قالت زوجته ماشا وهي تنظف المائدة. «هلاّ تصفحتها جيداً علّك تجد فيها قائمة الرابحين باليانصيب؟»

«نعم، إنها هنا»، أجاب زوجها، «ولكنّ بطاقتك انقضى وقتها، أليس كذلك؟».

«لا، إنها ما تزال سارية المفعول»، قالت زوجته.

- حسناً! ما هو الرقم يا ماشا؟

- إنّ بطاقتي من فئة 9499، رقم 26.

- دعينا نبحث إذن عن 9499 و 26.

لم يكن لدى إيفان أي إيمان ببطاقات اليانصيب، ولم يكن ليكلف نفسه عناء النظر إلى الأرقام الرابحة لولا أنه ليس لديه الآن ما يشغله. وبما أنّ الصحيفة كانت الآن بين يديه، أخذ يمرّ بإصبعه على عمود الفئات. واحد.. اثنان.. وها هي الفئة 9499 أمام عينيه كأوضح ما تكون. تسمّرت عينا إيفان لبرهة.. غير مصدّق لما يرى، وألقى بالصحيفة على ركبتيه دون أن ينظر إلى الرقم الذي تحمله بطاقة زوجته، وشعر برعشة تسري في جسده -كمن دُلق عليه دلو ماء بارد- ولكنها رعشة من الانفعال المفعم بالحبور.

-«ماشا! إنّ الفئة 9499 موجودة هنا»، قالها بصوت أجوف.

ونظرت زوجته إلى وجهه الشاحب، وأدركت أنه لا يمزح.

«نعم، نعم، إنها حقاً هنا»، أكد لها زوجها.

«وماذا عن الرقم 26؟»، سألته ماشا.

كاتب ومترجم أردني.

- بالطبع يا عزيزتي، إنّ بطاقة اليانصيب هذه تحمل رقماً.. ولكن، دعينا نتمهل في البحث عنه. فعلى الأقل نحن متأكدون من وجود فئتنا.

نظر إيفان ديميتريتش إلى زوجته وعلى وجهه ابتسامة عريضة لامعنى لها، كما الطفل الذي يبتسم لشيء يراه لأول مرة. وبادلته زوجته ابتسامة مماثلة، وكانت فرحة لأنه لم يحاول بعد التأكد من رقم البطاقة الرابحة. وإنّ تعليل النفس بالأماني (كربح ثروة لم تكن بالحسبان) لأمر في غاية العذوبة، والإثارة كذلك.

«هذه هي فئتنا»، قال زوجها بعد صمت طويل. «فمن المحتمل، والحال كهذه، أن نكون من الرابحين. إنه مجرد احتمال، ولكنه قائم».

- حسناً يا إيفان! فلننتظر الآن.

«ولِمَ العجلة يا امرأة؟! إنّ هناك متسعاً من الوقت لخيبة الأمل. إنّ فئتنا على السطر الثاني من الأعلى. أتدرين أنّ الجائزة خمسة وسبعون ألف روبل؟ إنه ليس مجرد مبلغ من المال؛ إنه الجاه والثروة». صمت برهة، ثم تابع: «في غضون دقيقة سأنظر إلى قائمة الأرقام، ولكن دعيني أسألك: ماذا لو ربحنا حقا؟».

بدأ الزوجان يضحكان ويحدقان ببعضهما في صمت. إنّ إمكانية الربح أربكتهما. ولم يكن بمقدورهما حتى أن يحلما بما يمكن أن يفعلا بهذا المال أو يشتريا به، أو إلى أين يذهبان. كل تفكيرهما في تلك اللحظة كان منصبّاً على الرقمين 9499 و 75000، بينما لم يفكرا بالسعادة التي يمكن أن تأتي بها هذه الجائزة لهما.

أمسك إيفان ديميتريتش ببطاقة اليانصيب بيده ومشى بها عدة مرات من زاوية الغرفة إلى الزاوية الأخرى، وعندما أفاق من ذهوله بدأ يحلم قليلاً.

«إذا ربحنا»، قال لزوجته «فيعني هذا بحق حياة جديدة لنا. إنّ البطاقة لك.. لكنها لو كانت لي، سأقوم أولاً –بالطبع– بإنفاق خمسة وعشرين ألفاً منها على شراء ضيعة، وعشرة آلاف كمصروفات فورية وأثاث وسفر وسداد ديون.. وما إلى ذلك. أما الأربعون ألف المتبقية فسأضعها في المصرف وأتقاضى عنها فائدة».

«نعم، إنّ شراء ضيعة سيكون شيئاً لطيفاً». قالت زوجته وهي واضعة يديها في حجرها.

أجابها زوجها: «إنها ستكون في مكان ما في مقاطعة تولا أو مقاطعة أوريول. ففي المقام الأول ستكون مقرّاً صيفياً لنا، كما أنها ستدرّ علينا دخلاً دائماً».

تزاحمت الصور في مخيلته، كل واحدة أجمل من سابقتها وأكثر شاعرية. ورأى نفسه في جميع هذه الصور شخصاً جيد التغذية، عفيّ الصحة.. يشعر بالدفء ويتمدد -بعد تناوله حساءً صيفياً- تحت شجرة زيزفون، وبقربه طفلان صغيران يزحفان ويحفران في الرمل ويمسكان بحشرات الخنافس في العشب. وأخذ نوم خفيف يداعب جفونه بعذوبة وهو يفكر في لا شيء، ويشعر أنه ليس بحاجة للذهاب إلى عمله في هذا اليوم أو في الغد أو بعد غد. وتخيل أنه بعد أنْ يملّ من التمدد بلا حراك، يذهب إلى الحقول أو إلى الغابة بحثاً عن نباتات الفطر، أو أنه يراقب الفلاحين وهم يصطادون السمك بشباكهم، وأنه -عندما تغرب الشمس- يأخذ منشفة وصابونة ويمشي الهوينا إلى غرفة الاستحمام، حيث يتناول بعد ذلك الشاي الممزوج بالحليب.. وفي المساء يتنزه أو يتناول المشروبات مع الجيران.

«نعم، إنه لأمر جميل أنْ نشتري ضيعة». قالت زوجته وهي تحلم كذلك.

عاود الزوج تخيلاته، وتراءى له الخريف وأمسياته الباردة، والمطر ينهمر مدراراً - ليلاً ونهاراً - والأشجار تبكي،

والكلاب والخيول والطيور تقطر بللاً، وليس هناك من مكان للذهاب إليه، مما يدفع المرء إلى ملازمة بيته لأيام عديدة، وليس له إلا أنّ يذرع غرفته جيئة وذهاباً وينظر عبر النافذة الضبابية.. يا للكآبة.

توقف إيفان عن التفكير ونظر إلى زوجته، ثم -ولدهشتها- قال: «يجدر بي أنّ أسافر إلى الخارج يا ماشا». وبدأ يفكر كم سيكون جميلاً لو أنه يسافر إلى مكان ما كجنوب فرنسا.. أو إيطاليا.. أو الهند.

«ينبغي أنّ أسافر أنا أيضا إلى الخارج بالتأكيد»، قالت ماشا. «لكن، هلا نظرت إلى الرقم؟».

«انتظري يا زوجتي. انتظري". وسار إيفان ديميتريتش في الغرفة وهو يفكر: «ماذا لو أنّ زوجتي سافرت بالفعل إلى الخارج؟! إنها ستنعم بالسفر وحدها، وستنفق الكثير من المال على ما تشتهي، ولن تترك لي ما يقيم أودي". وتابع محدثاً نفسه: «إنّ البطاقة بطاقتها، وإنّ سافرت إلى الخارج ستقيم في فندق، وستضنّ عليّ بأقلّ القليل من المال».

ولأول مرة في حياته الزوجية يلحظ أنّ زوجته باتت أكبر سناً وأقلّ جمالاً، وأنّ رائحة الطبخ تفوح منها، في حين أنه، حسب اعتقاده، ما زال شاباً ويانعاً ومتعافياً، وأنّ بإمكانه أنّ يتزوج ثانية.

ونظر إلى وجه زوجته مرة ثانية، وراعه أنّ يراه منفّراً ومفعماً بالكراهية. وفكر بحنق: «إنها لا تعرف شيئاً عن النقود، وهي غاية في الشّح والبخل. وإنّ ربحت اليانصيب فلن تعطيني إلا بضعة روبلات وتخفي الباقي في حرز حريز».

وأعاد النظر إلى وجه زوجته -ليس بابتسامة هذه المرة، بل بحقد- ونظرت إليه زوجته.. بكراهية وغضب أيضاً. إنّ لها أحلامها الخاصة، وخططها الخاصة، وتأملاتها الخاصة أيضاً. وإنها تفهم تماماً ما يدور في خلد زوجها.

كان في عينيها كلام يقول: «كم هو جميل أنّ يستغرق المرء في أحلامه على حساب الآخرين.. ولكن هيهات أنّ أُمكّنك من تحقيق أحلامك هذه!!».

فهم زوجها نظرتها، وعاد الحقد يغلي في صدره. ولكي يغيظها، نظر إلى الصفحة الرابعة في جريدته، وقرأ بصوت المنتصر: «الفئة 9499، الرقم 46.. وليس 26».

وفي الحال.. اختفى الأمل والحقد كلاهما، وبدا لإيفان وماشا على الفور أنّ غرف منزلهما معتمة وصغيرة ومنخفضة السقف، وأنّ الطعام الذي يتناولانه يخلو من أي قيمة غذائية، وأنه يجثم على معدتيهما، وأن الأمسيات طويلة ومملة.

وبدا الزوج سيّء المزاج وهو يقول: «ما معنى هذا بحقّ السماء؟! أينما يسير المرء في هذا البيت يدوس على قطع الورق وفتات الخبز. إنّ هذه الغرف لم تكنس أبداً. إنني مجبر على الخروج، وإنني أجد في نفسي ميّلاً إلى أنّ أشنق نفسي تحت أول شجرة تصادفني».

الهوامش:

1- أنطون تشيكوف (1860-1904): كاتب روسي شهير، أجاد الكتابة عن المعاناة البشرية، كما هو واضح في هذه القصة، والتي أخذت عن موقع eBooks@Adelaide.

2- الروبل: وحدة العملة الروسية.

قصائد الصمت

للشاعر الفنلندي بو كاربيلان

ترجمها عن الإنجليزية : نزار سرطاوي



الشاعر الفنلندي بو كاربيلان

1 . أشجار صامتة

هل ستمتد يدٌ مجهولة وترفع الشارات

وتصيبُ الأغنيةُ الطائرَ بالشلل،

ويهجر المدُّ الشواطئَ

أم يغسلها بضياء تدوم طويلاً؟

وأنا الذي أُشَكِّل الظلَّ

الذي تلقيه روحي على الأشياء،

هل سأظل موجوداً في هذه القصيدة

أم لن يقرأني أحد؟

ها هو منتصفُ الليل يوشك أن يحلَّ،

الأشجار تقف صامتة.

كاتب ومترجم أردني.

2. العشب الأبكم

القلب لا ينسجم مع حدوده،

ولا القصيدة مع الواقع،

ولا الواقع مع حلم الله.

أي نوع من الحوار ذاك الذي يُحوّلك

دون أن يحدُث أي تحوّل في ذاتك؟

لا تبحث بين العشب الأبكم، بل ابحث عن العشب الأبكم.

3. خلال المساء

النجوم تلمع من خلال المساء،

طائر يراقب ما يجري.

الأشجار تتحرك في عيون طفل،

الطائر يراقب ما يجري

إلى أن تصمت الرياح.

4. صباح، مساء

بارداً يستريح العشب،

إنه الصباح، المساء

في حياتك.

على مقربة من دروبك

يمضي اليوم الأخير

لعله مختبئ في أوراق الشجر

أو في تلك المدن الصامتة

حيث لا يسمع صراخك أحد.

5. نزهة خريفية

رجل يسير عبر الغابة

ذات يوم يتقلب فيه الضوء.

يقابل عدداً قليلاً من الناس،

يتوقف، يُقَلّب وجهَه متفكراً في السماء الخريفية.

هو ذا يتجه نحو المقبرة

ولا أحد يتبعه.

6. ثلوج آذار

الثلوج تحت الضياء المتراقصة لسماء آذار –

تلقي فوق حياتك بندفها الذي له نكهة التلاشي.

بالنسبة إليك فإنّ همهمة أيام الربيع قد أمست شيئاً من الماضي.

تصيخ السمع، كأنما قد ندت

كلمةٌ عن الموت، عن القباب السماوية العالية

ولم يمسها الثلج.

7. الصبي الذي كان يعدو من خلال المياه الدافقة

الصبي الذي كان يعدو من خلال المياه الدافقة
اختفى في الجبل. لم يعد يصرخ أبداً.
لعلك ترى نفسك، لكن لا يمكنك أن تسمع صوته.
ولعلك أيضاً لا تستطيع أن تراه في ظلام الصيف.
أمه تناديه بصوتٍ عالٍ.
الزهور الآن تنتصب واقفة وقد أوهنها الصقيع.
إنها ثلوج الشتاء التي تتساقط على الجانب الآخر للجبل
وإنسان ينتظر أن تظهر صورته مطبوعةً في سفح الجبل.
إنها في ظل المشهد الذي لا يتغيّر أبداً
حيث تغني طيور الموت أغنيتها البهيجة
فتُذَكِّرُنا بصوته.

8. السحابة الهائلة

السحابة الهائلة على شكل جناح
تنحدر رويداً رويداً أمام الشمس
مثل ورقةٍ حمراءَ كالدمِ تسقط من شجرة الموت.
وعلى سطح البحر ينساب طائر المساء،
يلامس وجه المياه بجناحيه،
فيتغير، كما لو لم تكن هناك أيّة حركة
ولا أيّ شيء سوى الأغنيةِ المعجزة: الصمت.

9. خبّريني

خبّريني قبل أن ترحلي عني إليك
عن التعب الذي كابدتُه حتى في الليل
عن الدنيا التي لا تنام أبداً، عن الخطوات
التي تمضي نحو الهدف نفسه –
خبّريني قبل أن ترحلي
إن كان هناك شيء قد قيل أو لم يقل،
أنت يا من تعرفين كل شيء ولا تجيبين عن الأسئلة
وتتحركين فوق الحقول مثل طائر من طيور شعار النبالة

10. ليل طويل

ذات يوم حين يمسي الحد ما بين اليوم الذي مضى واليوم الذي سيأتي
تحوّلاً في الضوء لا يكاد يحس به أحد
وتنتصب الأشجار كالحرس خارج النافذة،
ذات مساءٍ حين تكون قد بلغت سِنّ النضج تتخللّك موجة باردة وتغسلك على مهل.
لا تعرف شيئاً عن تلك الظلمة التي حطت رحالها؛
إنه الربّ الذي يراقبك وينصرف في ضوء القمر،
وتكون الحياة التي تعيشها قصيرة بالقياس إلى هذا الليل

11. الشجرة الخضراء. البحر الأزرق

الشجرة الخضراء تحمل فوق الطفل

أذرعَها الهادئة

البحر الأزرق يخلد إلى الصمت، تختلط أنفاسه

بأنفاس الطفل.

كان هذا من سنين. لاحظ

أنَّ الشجرة، البحر يظلَّان

الخضراء،

الأزرق.

12. طائر النورس

لا بد للمشهد الطبيعي أن يتحول،

أن يتحول القمر إلى دم وسط سماء سوداء

وأن تصبح أوراق الأشجار برونزية اللون.

عيناكَ هما اللتان تتعذبان،

تموتان وتولدان من جديد في تلك الهاوية

التي تفصل عالمَك عن الدنيا.

إنك تُلقي بنفسك فوقها مثل إنسان يائس.

حينما تسقطُ، فإن مشاهدك هذه

قد تُنتزَعُ من عينيك

وتكون أنتَ أنت ولا شيء معك سوى النورس في السماء

السوداء

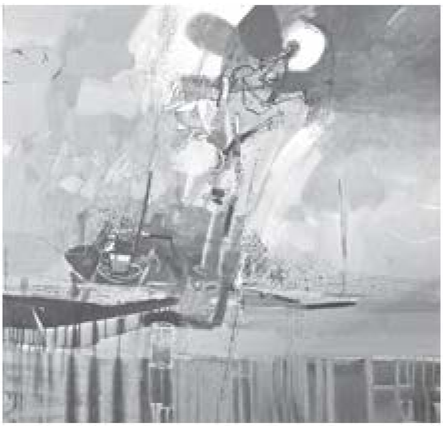
ومعه صوت الموت.

---

* **بو كاربيلان** (1926 – 2011) هو واحد من أبرز شعراء فنلندا في العصر الحديث وهو أيضاً روائي وكاتب مسرحي وكاتب مقالات وناقد ومترجم. كتب باللغة السويدية التي هي اللغة الرسمية الثانية لفنلندا إلى جانب الفنلندية. حصل على العديد من الجوائز أبرزها جائزة الأكاديمية السويدية لدول الشمال، التي تُعرف بجائزة نوبل الصغرى، (1977)، وجائزة فنلنديا مرتين (للعامين 1993 و2005)، والجائزة الأوروبية للأدب (2006).

المصدر:

http://nordicvoicesinprint.wordpress.com/category/poetry/finland-swedish-poetry/bo-carpelan/



لوحة للفنان التشكيلي محمد العامري

مقدمة:

صناعة السينما في الأردن.. ضرورة وطنية وثقافية

هل يمكننا القول إنّ صناعة السينما في الأردن ترتقي إلى المستوى المأمول محلياً، وتتبوأ مكانتها اللائقة عربياً وعالمياً؟ وما هي بدايات الإنتاج السينمائي الأردني؟ وما المشكلات والتحديات التي تواجه صناعة السينما في الأردن؟

في هذا الملف محاولة للإجابة عن تلك الأسئلة، وإلقاء الضوء على «صناعة السينما في الأردن»، بمحاورها العديدة.

المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات، يُرجِع تأخر بدايات صناعة السينما في الأردن حتى أواخر خمسينيات القرن الماضي، إلى حداثة عهد الدولة بالاستقلال، والتأثر بالنكبة الفلسطينية، وضمن هذه الظروف كان الاهتمام بالثقافة والفن نوعاً من الترف. وعن أول فيلمين أردنيين؛ «صراع في جرش» (1957)، و«وطني حبيبي» (1962)، يشير مدانات إلى أنّ دراسة تجربة هذين الفيلمين، على بساطتها، تبدو لنا الآن مهمّة، لأنها يمكن أن تدلنا على التأثير الذي قد يمارسه الواقع على الإنتاج الأدبي أو الفني.

الناقد السينمائي محمود الزواوي، تناول المراحل التي مرّت بها السينما الأردنية، وأهم التطورات التي شهدتها، مشيراً إلى سحر وجاذبية المكان الأردني، معتبراً أنّ مسيرة السينما الأردنية منذ بدايتها انطلقت بالتوازي مع كون الأردن موقعاً مهماً لتصوير عشرات الأفلام الأجنبية والتي فازت بأرفع الجوائز السينمائية. ويرى الزواوي أن ما تم إنتاجه من أفلام أردنية خلال السنوات القليلة الماضية، يقدّم دليلاً واضحاً على المكانة التي يمكن للسينما الأردنية أن تحققها.

في هذا الملف، يتناول الناقد السينمائي ناجح حسن السينما الأردنية وعلاقتها بالأدب، حيث أخذت بعض الأفلام الأردنية حكاياتها من إبداعات أدبية لكتاب عالميين، وعرب، وأردنيين. ومع تزايد المعاهد والكليات التي تدرّس سائر فنون وتقنيات (السمعي- البصري) في المملكة، بدأ خريجو هذه المعاهد في العمل على تحقيق أولى أفلامهم الطويلة من خلال نصوص إبداعية أردنية، أو هي تحكي عن سيرة قامات إبداعية في تاريخ الثقافة الأردنية.

يقدّم الناقد السينمائي رسمي محاسنة عرضاً لتاريخ الحركة النقدية السينمائية في الأردن، مبيّناً أهم المراحل التي مر بها النقد والثقافة السينمائية. يرى محاسنة أن التأريخ لبداية النقد السينمائي الأردني يقترن بأواخر سبعينيات وبداية ثمانينيات القرن الماضي، حيث تزامن ذلك مع عودة الناقد حسان أبو غنيمة، والمخرج والناقد عدنان مدانات إلى الأردن. ويخلص إلى أنّ حال الثقافة السينمائية في الأردن هي حال مميزة، ومستمرة، وغير منقطعة، منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي، وحتى الآن.

تشير الناقدة السينمائية رانية حداد إلى أن ما تشهده الساحة الأردنية من إنتاج سينمائي يمكن تسميته «حراكاً»، وليس «صناعة سينمائية»، لأن الصناعة يلزمها بنية تحتية من استديوهات ومعدات وكوادر مهنية وتقنية، كذلك يلزم أن يحقق رأس المال دورته الإنتاجية الطبيعية. ورغم تنوع الثيمات وهذا الكم من الأفلام المنتجة، إلا أنه ما زال الكثير أمام هذا الحراك السينمائي الوليد كي ينضج ويشكل هويته الخاصة.

المخرج السينمائي جلال طعمة بيّن أنّ الفيلم السينمائي أصبح علاجاً لمشاكل الإنسان اليومية من خلال عملية التطهير النفسي التي يشعر بها مشاهد الفيلم عندما يصل إلى مرحلة المشاركة الوجدانية مع أحداث الفيلم وأبطاله. ويعتبر المخرج طعمة الأردن مصدراً للطاقات البشرية، ولكنه، في الوقت نفسه، البلد الوحيد في المنطقة العربية الذي يفتقر إلى صناعة سينمائية.

الممثل الأردني ليس سبباً في تراجع صناعة السينما في الأردن، هذا ما تؤكده الكاتبة ذكريات حرب؛ وذلك، عبر تناول تجارب ثلاثة ممثلين أردنيين نجحوا وتألقوا في أفلام عربية نجحت بامتياز. وتشير ذكريات إلى أنّ الفيلم الأردني ينقصه رؤية سينمائية وخبرة انتاجية وأداة تسويقية، فإذا كانت بعض المؤسسات قد ساهمت في صناعة الفيلم الأردني، إلا أن هذه المساهمة تبقى محدودة.

الكاتب وليد سليمان تناول موضوع صالات السينما في الأردن عبر عرض تاريخيٍّ امتزج بذكريات شخصية. يقول وليد إنّ نصف سينمات وسط البلد في عمان أغلقت أبوابها منذ سنوات طويلة، لكنّ بعضها ما زالت تقاوم الإغلاق. وبيّن أن صالات العرض شهدت فترة ركود بعد ظهور التلفزيون، لكنّ نهاية التسعينيات شهدت فترة ظهور دور العرض السينمائية الفخمة المجهزة بأحدث الأجهزة، كما ظهرت مجمعات سينمائية فاخرة تضم عدة قاعات للعرض.

عن المهرجانات السينمائية، تقول الكاتبة إسراء الردايدة إنّ المهرجانات التي يمكن أن تندرج تحت مسمى «مهرجان سينمائي أردني»، غائبة؛ حيث لا يمكننا تسمية مهرجان يلقي بظلاله على هوية وطنية، أو يمثل صناعة الأفلام الأردنية. وفي ظل غياب مهرجان سينمائي أردني، بيّنت الردايدة أنّ الإنتاجات المحلية، والنجاحات التي حققتها صناعة الأفلام الأردنية، لن تجد طريقها للمتلقي المحلي وفي الخارج، مما يشكل صعوبة في وضع بصمتها على المشهد الثقافي، ويحول دون تطورها.

في ختام الملف، قدّمت الكاتبة هيا صالح قراءة في كتاب «عتبات البهجة» للناقد السينمائي ناجح حسن. وهي ترى أنّ هذا الكتاب يمثّل إطلالة وافية على مشهد صناعة السينما في الأردن، متتبعاً بواكيرها منذ الفيلم الأول الذي ظهر في أواسط القرن الماضي، وانتهاء بأحدث إنجازاتها. وتشير إلى أنّ المؤلف قدّم مقترحات لتحفيز الاستثمار في قطاع السينما في الأردن، من أجل الارتقاء بهذا القطاع، ليكون على قدم المساواة مع مثيله عربياً وعالمياً.

مدير التحرير

مجدولين أبو الرب

بدايات الإنتاج السينمائي في الأردن

عدنان مدانات

بالمقارنة مع الدول العربية المجاورة، جاءت بداية الإنتاج السينمائي في الأردن متأخرة جداً، فهو لم يبدأ إلا في أواخر الخمسينات، في ذلك الحين لم تكن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية مهيأة للتعامل مع السينما كصناعة، فقد كانت الدولة الأردنية في بداية تشكلها كدولة حديثة تنتقل من مجتمع البداوة والريف إلى المجتمع المدنيّ، وكانت الدولة بحاجة إلى حل الكثير من المعضلات في كافة المجالات الحياتية التي نشأت، بخاصة إثر نكبة فلسطين عام 1948، وهجرة مئات الآلاف من اللاجئين إلى الأردن وما أسفر عنه ذلك من اتحاد مع الضفة الغربية وتأسيس دولة المملكة الأردنية الهاشمية الموحدة، والتي لم تكن قد أنجزت استقلالها السياسي الكامل، ولم تتخلص بعد من تأثيرات بقايا الانتداب الإنجليزي الذي كان يجابَه برفضٍ شعبيٍّ عارم، ففي تلك الفترة كانت البلاد تعيش فترة اضطراب سياسي وتتشكل فيها قوى سياسية معارضة. وضمن هذه الظروف كان الاهتمام بالثقافة والفن نوعاً من الترف يشكل تجاوزاً على الاهتمام بالمعضلات الكبرى التي كانت تشغل الدولة والقوى الشعبية.

من الناحية السينمائية، وباستثناء بضع صالات سينما متمركزة في المدن الرئيسية الثلاث عمان والزرقاء و إربد، لم تكن تتوفر في الأردن قاعدة مادية تسمح بالنشاط الإنتاجي السينمائي، ولم تكن تتوفر فيه خبرات بشرية مؤهلة لحمل مثل هذا العبء، ومع ذلك، فقد عرف العام 1957 في الأردن بداية لنشاط سينمائيّ تمثل في إنتاج فيلم روائي طويل بعنوان «صراع في جرش»، هو الأول من نوعه في الأردن وهو فيلم أنتجه مجموعة أفراد من هواة السينما. ونلاحظ هنا أن معلومات أولئك الهواة الأفراد الرواد عن السينما كانت أولية سواء تقنياً أو فنياً إبداعياً، وهي معلومات حصلوا عليها إما بطرق عشوائية، أو من خلال مراسلة بعض الجهات في مصر التي كانت تجيب عن استفسارات الهواة حول السينما، ونلاحظ هنا أن منتجي فيلم «صراع في جرش» كانوا من القادمين من فلسطين، وهم مهنيون يعملون في مجالات الحدادة وخراطة المعادن، وسبق لهم في فلسطين، ومن ثم في الأردن، العمل في صيانة وتصليح أجهزة العرض في دور السينما، وكان دافعهم لمغامرة إنتاج الفيلم حبهم للسينما الذي قادهم نحو طريق الهواية دون أن يكون أمامهم آفاق جديّة للاحتراف والمواصلة.

مخرج وناقد سينمائي أردني.



من فيلم «صراع في جرش»

بعد خمسة أعوام من إنتاج هذا الفيلم جرى إنتاج الفيلم الروائي الأردني الثاني الطويل المعنون «وطني حبيبي» (1962)، وكان أيضاً من إنتاج هواة وقام بإخراجه محمود كعوش.

إن دراسة تجربة هذين الفيلمين الروائيين الطويلين، على بساطتها، تبدو لنا الآن مهمة لأنها يمكن أن تدلنا على التأثير الذي قد يمارسه الواقع على الإنتاج الأدبي أو الفني، حتى ولو كان هذا التأثير غير مباشر أو غير مدرك من قبل المنتجين. يتضح هذا التأثير من خلال حقيقة أن الفيلمين، بشكل أو بآخر، يعكسان بعض نواحي الواقع السياسي في ذلك الحين، ويتضمنان شعوراً وطنياً هو انعكاس لمأساة فلسطين في نفوس الناس، وذلك على الرغم من أن الفيلمين لم يتطرقا إلى الواقع السياسي، وقد تجسّد ذلك بوضوح في «صراع في جرش»، خاصة في المقدمة الدعائية للفيلم والتي كان فيها استخدام للمشاهد التسجيلية التي تصوّر مدن الضفة الغربية التراثية مصحوبة بتعليق صوتي حماسي، وتجسّد في فيلم «وطني حبيبي» عبر الحكاية التي تتحدث عن اعتداء إسرائيلي على قرية أردنية ومقاومة الجيش الأردني لهذا الاعتداء.

فيلم «صراع في جرش»

كنت قد أجريت مقابلة مع صبحي النجار: أحد منتجي وممثلي فيلم «صراع في جرش»، تحدث فيها عن الظروف التي رافقت إنتاج الفيلم الذي كان يرغب منتجوه في جعله فيلم مغامرات أو «أكشن» حسب تعبيره، غير أن الفيلم، في

الحقيقة، يتضمن، على بدائيته الدرامية والتقنية، ما هو أكثر من المغامرات، إذ توجد في الفيلم بعض النواحي الهامة من الناحية الأسلوبية، فالفيلم يتضمن أسلوبين، أحدهما روائي يحكي قصة عصابة تسرق الآثار وملاحقة رجل الأمن لها، والثاني وثائقي، ففي هذا الفيلم تصوير استعراضي للمدن الأردنية، خاصة القدس وبيت لحم، والمناطق الأثرية، خاصة جرش والبحر الميت، وبعض النشاطات الاجتماعية الفنية مثل الاستعراضات والحفلات التي كانت تقام في فندق فيلادلفيا وهو أقدم فنادق عمان الكبيرة.

هكذا نلاحظ أنه إذا كان التوجه المباشر لدى صانعي الفيلم هو إنتاج فيلم مغامرات، فإن نتيجة الفيلم جاءت في محصلتها النهائية ذات خلفية وطنية، لأنها، إضافة لتمجيدها معالم الوطن، تحكي عن أشرار يسرقون تراث الوطن عبر سرقة آثاره.

إضافة إلى موضوع الفيلم تميزت التجربة بإنجاز حقيقي تمثل في الإرادة القوية التي دفعت صانعي الفيلم لتصنيع الأجهزة التي احتاجوها.

عن هذه الناحية تحدث صبحي النجار في المقابلة التي أجريتها معه عن الصعوبات الإنتاجية التي رافقت إنتاج الفيلم، حيث تبيّن للمجموعة، بعد البدء بعملية التصوير، أن امتلاك كاميرا سينمائية وحده غير كافٍ، إذ اكتشفوا أن ثمة حاجة للعديد من الأجهزة التي تغطّي مختلف النواحي التقنية للفيلم، مثل أجهزة التحميض للفيلم السالب (النيجاتيف)، جهاز المونتاج، جهاز طبع الصوت على شريط الفيلم، جهاز ضبط التزامن بين الصوت والصورة، ولم تكن هذه الأجهزة متوفرة لديهم، كما لم تكن تتوفر لديهم النقود لشراء تلك الأجهزة، وكان لا بد لهم، إذن، من محاولة تصنيع هذه الأجهزة بأنفسهم وابتكار الحلول التقنية الملائمة للمعضلات التي قد تنشأ أمامهم أثناء العمل على صناعة الفيلم.

لحل مشكلة النقص في الأجهزة سافر صبحي النجار إلى بيروت حيث قام هناك بزيارة بعض الاستوديوهات ومعامل التحميض ودرس الأجهزة التي يحتاجها والمتوفرة فيها. بعد عودته إلى عمان قام بتصنيع ما احتاجه من أجهزة، خاصة جهازي المونتاج والتحميض، ووضعهما في مكتب المجموعة في منطقة المحطة الذي صار بمثابة استوديو صغير.

من الطرائف المتعلقة بإنتاج هذا الفيلم الرائد أنه جرى، في البدء، منع عرضه من قبل الرقابة بسبب تضمنه مشهد قبلة عميقة طويلة بين رجل الأمن وسائحة أجنبية ترافقه وهما في ثياب السباحة على شاطئ البحر الميت. وقد حصل بعد المنع أن تمكّن منتجو الفيلم من إيصال نسخة الفيلم للديوان الملكي في محاولة منهم لإيقاف قرار الرقابة بمنع الفيلم. وقد ذكر لي صبحي النجار، والعهدة على الراوي، أن الأمير حسن شاهد الفيلم، وكان آنذاك في حوالي الثانية عشر من العمر، فأوعز بالسماح بعرضه.

عرض الفيلم في عمان لمدة أسبوع في صالة سينما «الفيومي» في جبل اللويبدة، ثم انتقل عرضه بعد ذلك إلى إربد لبضعة أيام، ثم جرى سحب الفيلم من العرض دون أن يحقق أرباحاً تسمح لهم بتكرار التجربة، أو حتى إيرادات تغطي نفقاته.

فيلم «وطني حبيبي»

مثل فيلم «وطني حبيبي» تجربة طموحة تتجاوز الإمكانيات التقنية الشحيحة المتوفرة والخبرات البشرية، سواء في كتابة النص السينمائي أو التنفيذ التقني للمشاهد، ما حدا بصانعي الفيلم للتحايل على شحّ الإمكانيات التقنية لتنفيذ فيلم مادته الأساسية المفترضة معركة حربية بين جيشين، هما الجيش الأردني من جهة، والجيش «الإسرائيلي» المعتدي على قرية أردنية، من جهة أخرى.

يبدأ الفيلم بطبيب شاب تخرّج حديثاً من إحدى جامعات أوروبا وعاد مع زوجته إلى الوطن كي يزور عائلته. يقابل الطبيب الشاب شقيقه الأكبر الذي كان يرعاه كأب، وهو ضابط سابق في الجيش الأردني أحيل على التقاعد بعد إصابته في قدمه إثر



فيلم «وطني حبيبي»

المعركة مع الجيش الإسرائيلي، مما تسبب في عرجه. يروي الضابط لأخيه الطبيب قصته، وكيف تعرّف على زوجته أثناء المعركة بعد أن أنقذها من اثنين من الجنود الإسرائيليين، حاولا أسرها، وهو يروي قصته لأخيه الشاب يحثه على البقاء والاستقرار والعمل داخل الوطن. هكذا تجري أحداث الفيلم بناء على سرد حكاية تستعيد الماضي خلال فلاش باك.

الحكاية التي يرويها الفيلم لا تخلو من سذاجة، إنما تحكمها الروح الطيبة والنية التي تغني بحب الوطن والتضحية في سبيله.

فيلم كهذا يصف معركة بين جيشين يحتاج لتقنيات كبيرة وتمويل كبير ما كانا متاحين لصانعي الفيلم، مع ذلك، سعى صانعو الفيلم للتحايل على هذا الضعف التقني معتمدين على ما هو متوفر، ومستغلين إمكانات المونتاج السينمائي لتقديم مشاهد حربية، لهذا لجأ مخرج الفيلم إلى تصوير تدريبات ومناورات عسكرية لفرقة من الجيش الأردني تتضمن قذائف الهاون، وأعادوا توليف مونتاج، هذه اللقطات تعبّر عن أجواء معركة عسكرية حيّة بعد دمجها مع مشاهد تمثيلية: منها مشهد محاولة أسر الفتاة الأردنية وإنقاذها من قبل الضابط، ومشهد دوس أحد الجنود الأردنيين بقدمه على صورة نجمة داوود الملقاة في أرض المعركة. هذه الطريقة تعبّر عن تفكير سينمائي متقدم.

يتضمن الفيلم أيضاً محاولة تتجاوز الإمكانيات لتقديم بعض الخدع البصرية مثل مشهد ظهور الشبح لأحد أبطال الفيلم فيما هو نائم، وخوضه معركة معه.

السينما الأردنية: عرض تاريخي وتطلعات نحو المستقبل

أهمية المواقع الأردنية واستخدامها في السينما العالمية

◄ محمود الزواوي

مرّت السينما الأردنية، التي يزيد عمرها على 65 عاماً، بمراحل عديدة بدأت بالأعمال السينمائية المتواضعة والمتفرقة، وقطعت شوطاً طويلاً ووصلت إلى إنتاج الأفلام المتميزة التي عُرضت في المهرجانات السينمائية العالمية، وفازت بجوائز رفيعة، ورافقها مولد أول مؤسسة سينمائية داعمة لصناعة السينما الأردنية هي «الهيئة الملكية الأردنية للأفلام». وانطلقت مسيرة السينما الأردنية منذ بدايتها بالتوازي مع كون الأردن موقعاً مهمّاً لتصوير عشرات الأفلام الأجنبية التي شملت العديد من الأفلام ضخمة الإنتاج، والتي فازت بجوائز سينمائية عالمية رفيعة، بينها فيلمان حائزان على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم.

ولكن عند إلقاء نظرة موضوعية على وضع السينما الأردنية يتبين للمراقب أنها ما زالت في بداياتها، مع أن السنوات الأخيرة شهدت جملة من التطورات الإيجابية المشجعة التي طال انتظارها، والتي بدأت تسهم في إرساء الأسس الضرورية لنشوء ما يمكن أن يكون سينما أردنية واعدة في المستقبل.

سوف أتناول المراحل التي مرت بها السينما الأردنية، وأهم التطورات التي شهدتها، وصولاً إلى الوقت الحاضر وما ينبئ به المستقبل، بالنسبة لصناعة السينما الأردنية، على صعيدي الإنتاج السينمائي المحلي وتحوّل الأردن بصورة متزايدة إلى موقع حيوي مهم لتصوير الأفلام العالمية، بما يتضمنه ذلك من مزايا فنية واقتصادية.

تعود بداية السينما الأردنية إلى العام 1957؛ بإنتاج باكورة الأفلام الروائية الأردنية الطويلة، وهو فيلم «صراع في جرش» للمخرج واصف الشيخ ياسين. وجاء هذا الفيلم نتيجة جهد جماعي. ورغم الإمكانيات الفنية والتقنية المتواضعة لهذا الفيلم، إلا أنه يشكّل معلماً سينمائياً أردنياً، كونه أول فيلم روائي أردني.

وتكرّر هذا الجهد الجماعي في الفيلم الروائي الأردني الطويل الثاني، وهو فيلم «وطني حبيبي» للمخرج عبد الله كعوش، بعد سبع سنوات في العام 1964. وعاد في هذا الفيلم معظم طاقم فيلم «صراع في جرش». وقد تميز فيلم «وطني

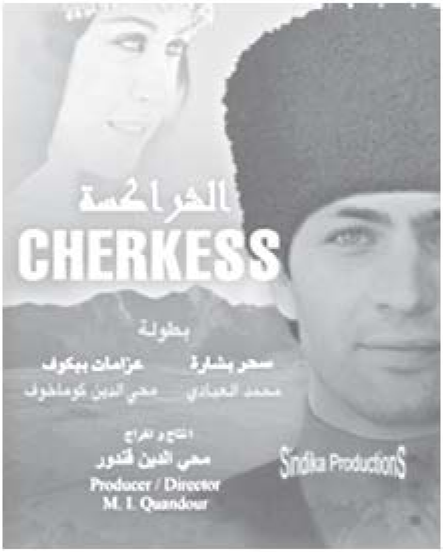
◄ ناقد سينمائي أردني.

حبيبي» بمستوى فني وتقني أفضل نسبياً من فيلم «صراع في جرش»، لما توفر له من تجهيزات وطواقم فنية، ليكون نقطة انطلاق أخرى تبدأ منها صناعة السينما الأردنية. تناول هذا الفيلم بطولات الجيش العربي الأردني في مواجهة القوات العسكرية الإسرائيلية، ومن خلال قصة حب مأساوية.

صدر في العام التالي، 1965، فيلم «عاصفة على البتراء» للمخرج المصري فاروق عجرمة، وهو إنتاج سينمائي أردني لبناني إيطالي مشترك. وجرت أحداث هذا الفيلم في مناطق البتراء وجرش وعمان والقدس وأريحا وزيزيا. وفي أواخر ستينيات القرن الماضي قدّم المخرج عبد الوهاب الهندي فيلمين روائيين طويلين هما «الطريق إلى القدس» و«كفاح حتى التحرير».

ومع بداية سبعينيات القرن الماضي أنتج قسم السينما في التلفزيون الأردني مجموعة من الأفلام السينمائية الروائية الطويلة، وكان أبرزها تجربة المخرج جلال طعمة الذي قدّم أول عمل درامي بعنوان «وعد بلفور» وفي العام 1972 أخرج الفيلم الروائي الطويل «الأفعى» الذي مثل الأردن في عدة مهرجانات سينمائية، ومنها مهرجان قرطاج ومهرجان دمشق السينمائي للشباب في العام 1972. قدّم المخرج جلال طعمة بعد ذلك فيلماً روائياً ثالثاً بعنوان «الابن الثاني عشر»، وهو من نوع الكوميديا الاجتماعية.

مضت عدة سنين قبل أن يتم إنتاج الفيلم الأردني الروائي الطويل التالي في العام 1991، وهو فيلم «حكاية شرقية» للمخرج نجدت أنزور. تمزج أحداث هذا الفيلم بين الواقع والخيال من خلال حكاية صحفي تسيطر عليه الهواجس والذكريات ويعاني في حياته اليومية من طائفة من المشاكل، ويجد نفسه بعد رحلة في حافلة وقد أصبح بطلاً بعد أن أنقذ الركاب وعرض هذا الفيلم في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية.



فيلم «الشراكسة».

بعد سنوات عديدة، شهدت السينما الأردنية تحولاً جذرياً بانطلاق «الهيئة الملكية الأردنية للأفلام» في العام 2003، وبصدور الفيلمين الروائيين الطويلين «كابتن أبو رائد» (2007) للمخرج أمين مطالقة وفيلم «الشراكسة» (2009) للمخرج محي الدين قندور. وسوف أعود للحديث عن الدور المفصلي الذي لعبته الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في صناعة السينما الأردنية بعد أن أستعرض فيلمَيّ «كابتن أبو رائد» و«الشراكسة» اللذين شكّلا نقلة نوعية في صناعة السينما الأردنية. فقبل صدورهما كانت الأفلام الأردنية الروائية الطويلة محدودة الإمكانيات التقنية، واعتمدت على ميزانيات محدودة، ولم تلقَ توزيعاً يذكر في صالات العرض السينمائي. ويشترك فيلما «كابتن أبو رائد» و«الشراكسة» في كونهما من إخراج وتأليف مخرجين أردنيين متأثرين بالسينما «الهوليوودية» من حيث الدراسة الأكاديمية والخبرة العملية.

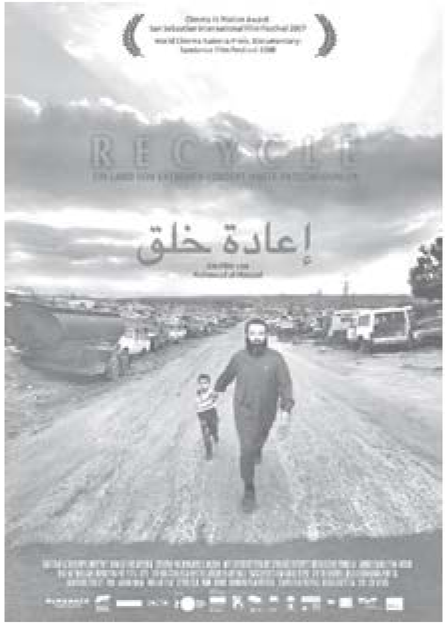
كما رصدت لكل من هذين الفيلمين ميزانية ضخمة في العُرف المحلي، حيث بلغت تكاليف إنتاج فيلم «كابتن أبو رائد» مليوني دولار، وبلغت تكاليف إنتاج فيلم «الشراكسة» 2.5 مليون دولار، وتم عرضهما في دور السينما المحلية على نطاق واسع، كما عرضا في مهرجانات سينمائية عالمية وحازا على عدد من الجوائز السينمائية.

يروي فيلم «كابتن أبو رائد» قصة عامل بسيط يعمل في مطار عمان يسرد لمجموعة من أطفال الحي الشعبي الذي يقطن فيه مغامراته الخيالية كطيار سابق في أرجاء العالم، لكن أبو رائد، الذي يؤدي دوره الممثل الأردني العالمي نديم صوالحة ويطلق عليه الأطفال اسم الكابتن، ينجح في إلهام الأطفال وجيرانه وزملائه في العمل، ويساعدهم في حل مشاكلهم. وقد عُرض فيلم «كابتن أبو رائد» في ثمانية مهرجانات سينمائية عالمية، وفاز بما مجموعه 14 جائزة سينمائية من أهمها جائزة الجمهور في مهرجان سندانس السينمائي، وجائزة أفضل ممثل للممثل نديم صوالحة في مهرجان دبي السينمائي الدولي، وجائزة أفضل مخرج في مهرجان سياتل السينمائي الدولي. ومثّل هذا الفيلم الأردن بين الأفلام المرشحة لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، ليكون بذلك أول فيلم أردني يرشح لهذه الجائزة.

أما فيلم «الشراكسة»، من إخراج محي الدين قندور، وهو مخرج وكاتب أردني له خبرة طويلة في العمل السينمائي، حيث أخرج عدداً من الأفلام في هوليوود، وهو مؤلف لعدد من الروايات والكتب باللغة الإنجليزية. ويؤرخ فيلم «الشراكسة» لتاريخ قدوم الشراكسة الأوائل في العام 1887 إلى الأردن وتعايشهم مع السكان العرب المحليين واندماجهم في بوتقة واحدة هدفها العيش الكريم بسلام. ويعرض هذا الفيلم الأبعاد التاريخية من خلال قصة حب جميلة تواجه عدداً من التحديات. وقد فاز هذا الفيلم بالمركز الأول لجائزة الشرف في المهرجان السينمائي لأكاديمية الأفلام في موسكو. كما حصلت بطلة الفيلم الممثلة سحر بشارة على تكريم خاص في المهرجان لدورها المميز في الفيلم، وفاز هذا الفيلم، أيضاً، بثلاث جوائز في مهرجان موناكو السينمائي الدولي، بينها جائزة أفضل فيلم.

وظهرت بعد ذلك مجموعة من الأفلام الأردنية الروائية الطويلة التي تم إنتاجها بدعم الهيئة الملكة الأردنية للأفلام، ومن هذه الأفلام فيلم «لما ضحكت موناليزا» للمخرج فادي حداد وبطولة تهاني سليم ونادرة عمران، وفيلم «الجمعة الأخيرة» للمخرج يحيى العبدالله وبطولة علي سليمان، وفيلم «مدن ترانزيت» للمخرج محمد الحشكي وبطولة صبا مبارك ومحمد القباني وشفيقة الطل وأشرف فرح، وفيلم «على مد البصر» للمخرج أصيل منصور وبطولة ناديا عودة وخالد الغويري. وعُرضت هذه الأفلام في مهرجانات سينمائية عديدة وفازت بجوائز سينمائية. وتقدّم هذه الأفلام دليلاً واضحاً على المكانة التي يمكن للسينما الأردنية أن تحققها بفضل المواهب المتوفرة على الصعد السينمائية المختلفة، من الإخراج والتأليف والإنتاج والتصوير والتمثيل، وعلى الدور الإيجابي الذي تقوم به الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في رفد الحركة السينمائية الأردنية ورفع شأنها.

ولا بد من الإشارة إلى أن السينما الأردنية تضمنت أيضاً عشرات الأفلام التسجيلية على مرّ العقود، وشهدت طفرة واضحة خلال السنوات الأخيرة، مع الدور المتزايد للهيئة الملكية للأفلام في تشجيع إنتاج هذه الأفلام، إضافة إلى الأفلام الروائية الطويلة التي تمّت الإشارة إليها. وبلغت ذروة هذه الأفلام التسجيلية نجاحها في فيلم «إعادة خلق» (2007) الذي يعود فيه المخرج الأردني محمود المساد المقيم في هولندا إلى مدينة الزرقاء، موطنه وموطن زعيم تنظيم القاعدة أبو مصعب الزرقاوي الذي قتل في العراق. ويتناول الفيلم حياة رجل يجاهد لكسب عيشه بعد عودته من أفغانستان حيث قاتل في ثمانينيات القرن الماضي. ويتحدى هذا الفيلم الصورة



فيلم . إعادة خلق

الشائعة في الغرب عن المقاتلين الإسلاميين باعتبارهم متطرفين وبلا رحمة، ويظهر التناقضات التي يواجهونها في التكيّف في حياتهم الجديدة. وقد فاز هذا الفيلم بجائزة التصوير لأفضل فيلم تسجيلي، ورُشح لجائزة التحكيم لأفضل فيلم تسجيلي في مهرجان سندانس السينمائي، وفاز بجائزة السينما المتحركة في مهرجان سان سباستيان السينمائي الدولي بإسبانيا، ورشح لجائزة أفضل فيلم تسجيلي في مهرجان فرايبورج السينمائي الدولي، كما عُرض هذا الفيلم في مهرجان دبي السينمائي الدولي، وفي مهرجان قرطاج السينمائي، وفي مهرجان كوبنهاغن السينمائي الدولي للأفلام التسجيلية. وقد أسهمت الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في إنجاز هذا الفيلم وقدّمت له الكثير من التسهيلات. وعاد المخرج محمود المساد في فيلم تسجيلي متميز آخر في العام 2010: هو فيلم «هذه صورتي وأنا ميت» الذي فاز بجائزة المهر العربي في مهرجان دبي السينمائي الدولي.

ينقلنا ذلك إلى الحديث عن الدور المفصلي متعدد الجوانب الذي لعبته وتلعبه الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، والتي أسست في العام 2003 بهدف المساهمة في تنمية وتطوير قطاع الإنتاج السينمائي والتلفزيوني على مختلف المجالات، وهي مؤسسة حكومية ذات استقلال مالي وإداري يديرها مجلس مفوضين برئاسة صاحب السمو الملكي الأمير علي بن الحسين، وبدأت الهيئة فعالياتها بشكل رسمي في العام 2004، وتعكس الهيئة طموح قيام الأردن بدور ريادي ثقافي واقتصادي، إقليمي ودولي. وهناك ثلاثة نشاطات أساسية تقوم بها الهيئة:

1- تقديم الدعم اللازم للإنتاج السينمائي والتلفزيوني في الأردن، من خلال البحث عن مواقع تصوير، وتسهيل عملية الحصول على تصاريح، وتسهيل خدمات التخليص الجمركي والمساعدة في تقليل كلفة الإنتاج، بالإضافة إلى الترويج للأردن كموقع مميز للإنتاج السينمائي والتلفزيوني.

2- تدريب صانعي الأفلام الصاعدين والمحترفين في جميع مجالات إنتاج الأفلام السينمائية والتلفزيونية من الأردن والمنطقة على حد سواء، ذلك أن المؤتمرات والندوات وورشات العمل تعقد بشكل منتظم وتكون في أغلب الأحيان مجانية. وتلعب الشراكة مع كل من جامعة جنوب كاليفورنيا، التي تنظم ورشتي عمل سنوياً، وهي إحدى أشهر الجامعات الأميركية في تدريس السينما، ومعهد سندانس الذي ينظم ورشة كتابة السيناريو سنوياً، تلعبان دوراً مهماً في توفير المعرفة وإضفاء الصبغة الحرفية على البرامج التثقيفية التي تقدمها الهيئة الملكية الأردنية للأفلام. كما تقدم الهيئة بعض النصائح والخدمات لدعم الإنتاج الخاص بصانعي الأفلام المستقلين.

3- نشر ثقافة الأفلام في جميع أنحاء الأردن من خلال تنظيم عروض مع شركاء محليين أو دوليين؛ مثل المجلس الأعلى للشباب أو الهيئة الأوروبية أو السفارات الأجنبية والمراكز الثقافية التابعة لها. كما تتولى الهيئة تنظيم العروض بشكل مستقل في مقرها أو في أماكن أخرى في عمان وخارجها. وتتضمن هذه النشاطات المحاضرات والفعاليات الثقافية.

من الأمثلة على نشاطات الهيئة الملكية الأردنية للأفلام برنامج «مش سحب أفلام» الذي بدأ في العام 2006 بسلسلة حلقات عرضت على التلفزيون الأردني، وهو يندرج في إطار جهود الهيئة لخلق «ثقافة السينما» من خلال تنظيم عروض في جميع أنحاء الأردن. ويمنح هذا البرنامج الجمهور فرصة للتعرف على نمط غير معهود من الأفلام الأردنية، والاستمتاع بالتجربة السينمائية، وتنمية ذائقة الصورة بشكل عام، بالإضافة إلى لفت النظر لوجود صانعي الأفلام. ويستطيع من له اهتمام في هذا المجال الانضمام إليها والتعبير عن نفسه، بحيث تتاح له الفرصة للظهور أمام جمهور كبير ومشاطرة قصته أمام العاملين في هذا المجال من شركات وأفراد. وبما أن عدد الأفلام القصيرة التي يتم صنعها بطريقة مستقلة في الأردن آخذ في الازدياد، فهناك فرصة لإبراز هذه الجهود وإشراك الجمهور في نقاش مفتوح حول هذه الظاهرة الشيقة لتفعيل دور صانعي الأفلام باعتبارهم رواة القرن الحادي والعشرين الذين يسردون القصص الأردنية للعالم من خلال أفلامهم.

ويلعب الأردن دوراً متزايد الأهمية كموقع لتصوير الأفلام السينمائية العالمية، بكل ما في ذلك من فوائد فنية وثقافية واقتصادية. وقد انضم الأردن إلى ثلاث دول عربية سبقته في هذا المجال، هي مصر التي لعبت دوراً مهمّاً في الماضي كموقع لتصوير الأفلام العالمية، وتونس والمغرب اللتين أصبحتا موقعين مهمين لتصوير هذه الأفلام، علما أنّ المغرب هي الدولة العربية الرائدة حالياً في هذا المجال.

وبلغ العدد الإجمالي للأفلام السينمائية التي تم تصويرها في الأردن 66 فيلما منذ العام 1957، بينها 46 فيلما منذ العام 2004، وهو العام الذي بدأت فيه فعاليات الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، ما يؤكد أهمية دور الهيئة في استقطاب الإنتاج السينمائي الأجنبي في الأردن، بفضل ما تقدمه من تسهيلات. وتم تصوير عدد كبير من الأفلام الأميركية في الأردن منذ تأسيس الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في العام 2003.

وكان الفيلم الأميركي – البريطاني المشترك «لورنس العرب» (1962) للمخرج ديفيد لين أول فيلم أجنبي يصور في الأردن الذي شهد العديد من أحداث قصة الفيلم المرتبطة بالثورة العربية الكبرى وبدور لورنس فيها. وتوزعت المشاهد التي جرى تصويرها في الأردن على أربعة مواقع رئيسة في الجنوب الأردني؛ هي العقبة ومعان وصحراء الجفر ووادي رم. وفاز هذا الفيلم بسبع جوائز أوسكار بينها جائزة أفضل فيلم. ويحتل هذا الفيلم الشهير المرتبة السابعة في قائمة معهد الأفلام الأميركي لأعظم 100 فيلم أميركي. ولفت النجاح الذي حققه هذا الفيلم الانتباه إلى سحر المواقع الأردنية، الأمر الذي ساهم في قيام بعض شركات الإنتاج السينمائية العالمية في تصوير بعض أحداث أفلامها في الأردن. واستخدمت هذه الأفلام المواقع الأردنية كبيئة مناسبة لأفلام المغامرات بمختلف أنواعها، بصرف النظر عن الانتماء الجغرافي والحضاري لهذه المواقع. ومن أهم المواقع التي تكرر ظهورها في الأفلام الأجنبية البتراء والمناطق الجبلية المحيطة بها ووادي رم والصحراء الشاسعة.

ويتضح من ذلك أن الأردن يوفر الكثير من المزايا المناسبة لتصوير الأفلام السينمائية. ويذكّرنا ذلك بالمزايا التي توفرها ولاية كاليفورنيا التي تقع فيها عاصمة السينما الأميركية والعالمية هوليوود، التي انتقل إليها مركز صناعة السينما الأميركية قبل نحو مائة عام من مدينة نيويورك

وولاية نيو جيرزي المجاورة بفضل ما توفره ولاية كاليفورنيا من جو معتدل؛ هو مناخ منطقة البحر الأبيض المتوسط الذي يتميز بعدم سقوط الأمطار على مدى عدة أشهر خلال فصل الصيف، وهو جو مناسب لتصوير المشاهد السينمائية الخارجية، وذلك خلافاً لموسم الصيف الماطر في الساحل الشرقي الأميركي الذي تقع فيه مدينة نيويورك وولاية نيو جيرزي، هذا بالإضافة إلى توفر السهول والجبال والصحراء والمحيط في ولاية كاليفورنيا. ويقدم الأردن المزايا نفسها التي تقدمها ولاية كاليفورنيا من سهول وجبال وصحراء وبحر وصيف غير ماطر.

من أهم الأفلام الأميركية الأخرى التي تم تصويرها في الأردن فيلم المغامرات «إنديانا جونز والحملة الأخيرة» (1989) للمخرج ستيفن سبيلبيرج، والذي صورت بعض مشاهده في البتراء، وفاز هذا الفيلم بجائزة الأوسكار لأفضل مونتاج مؤثرات صوتية.

وصوِّر في الأردن خلال السنوات الأخيرة عدد من الأفلام الأميركية التي تقع أحداثها في العراق بعد الاحتلال الأميركي، وذلك بسبب ما توفره البيئة الأردنية من تشابه للبيئة العراقية. وأهم هذه الأفلام هو فيلم «خزانة الأذى» (2009) للمخرجة كاثرين بيجيلو والفائز بثلاث وستين جائزة سينمائية شملت ست جوائز أوسكار بينها جائزة أفضل فيلم. ويقدّم هذا الفيلم مثالاً على الدور المهم الذي تلعبه الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في تسهيل عمليات الإنتاج السينمائي للأفلام الأجنبية والفوائد التي تعود على الأردن من تصوير هذه الأفلام. فقد قامت الهيئة بتسهيل عملية إنتاج هذا الفيلم والحصول على تصاريح التصوير الضرورية والتنسيق مع الجهات المعنية لتلبية حاجات طاقم الفيلم. ودعت مخرجة الفيلم كاثرين بيجيلو صُنّاع الأفلام إلى الالتفات لما توفره البيئة الأردنية من جماليات وتسهيلات في العمل السينمائي، ووصفت تجربتها في الأردن بأنها رائعة. وقدمت الشكر للشعب الأردني على تعاونه عند تسلمها جائزة الأوسكار لأفضل مخرج عن إخراج هذا الفيلم في حفلة توزيع جوائز الأوسكار التي شاهدها عدد يقدر بنحو 1.5 مليار شخص في عشرات الدول عبر شاشات التلفزيون. استغرق الإعداد لهذا الفيلم ستة أسابيع، واستغرقت عملية تصوير مشاهده في عدة مواقع في الأردن ثمانية أسابيع. وعمل في فيلم «خزانة الأذى» أكثر من 220 أردنياً، وأنفق الفيلم ما يعادل سبعة ملايين دولار في الأردن خلال عملية تصويره. وعادت المخرجة كاثرين بيجيلو إلى الأردن، حيث قامت بإخراج الفيلم المتميز «ثلاثون دقيقة بعد منتصف الليل» (2012) الذي صورت مشاهد منه في عمان، وفاز هذا الفيلم بتسع وخمسين جائزة سينمائية بينها جائزة الأوسكار لأفضل مونتاج صوت. وحصل إنتاج هذا الفيلم على التسهيلات التقليدية القيّمة التي تقدّمها الهيئة الملكية الأردنية للأفلام.

ومن الأفلام الأخرى التي تم تصويرها في الأردن فيلم «منقح» (2007) للمخرج بريان دي بالما، وهو فيلم مبني على قصة مأساوية حقيقية وقعت أحداثها في العراق خلال الاحتلال الأميركي. وكان هذا أول فيلم أميركي تُصوَّر جميع مشاهده في الأردن، وفاز بثلاث جوائز شملت اثنتين في مهرجان البندقية السينمائي؛ هما جائزة الأسد الفضي لأفضل مخرج للمخرج بريان دي بالما ولأفضل تصوير رقمي، وجائزة هيئة التحكيم الشباب من المهرجان السينمائي لمنظمة العفو الدولية.

بعد هذا العرض الشامل للجوانب المختلفة للتطورات التي شهدتها السينما الأردنية أودُّ الاستشهاد بآراء بعض المخرجين والنقاد الأردنيين حول صناعة السينما الأردنية، حيث يرى معظمهم أن السينما الأردنية ما زالت في بداياتها، وأنها تواجه تحديات كبيرة وبحاجة إلى متطلبات كثيرة لكي تنهض وتتحول إلى سينما قائمة على ركائز أساسية.

ويقول المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات: «لا يمكن الحديث عن سينما أردنية في مجال الأفلام الروائية



من فيلم .خزانة الألم

الطويلة، بل يمكن الحديث فقط عن محاولات قليلة العدد وعلى مدى سنوات عدة لإنتاج أفلام روائية طويلة من قِبَل هواة سينما لا يملكون الخبرة الكافية في إنتاج الأفلام ولا الثقافة السينمائية، وأيضاً، لا يملكون الإمكانيات التمويلية الملائمة. هذا مع العلم أن السينما كانت ظاهرة جديدة بالنسبة للأردن والتي بدأت تنتشر في المدن الرئيسة التي فيها صالات العرض السينمائي».

ويقول الناقد السينمائي ناجح حسن: «ثمة نقطة ارتكاز أساسية في التعامل مع الحرفة السينمائية ألا وهي وجود الوعي الجماهيري لأهمية وجود سينما أردنية تناقش قضايا وهموم الإنسان الأردني والعربي. وهذا بدوره يؤدي إلى حالة من عدم الثقة، مما يؤدي برأس المال الأردني إلى عدم خوض هذه التجربة».

أما المخرج جلال طعمة فيقول: «نحن الآن نحاول أن نخرج بسينما قوية، لكن لم نستطع ذلك لعدم وجود البنية التحتية من معمل إنتاج وكاميرات ودعم مادي ومعنوي». كما يقول المخرج جلال طعمة: «نحن بحاجة إلى خريطة طريق للسينما والمسرح والتلفزيون وكل الفنون الأردنية، ولقد تأخرت هذه الخريطة لأكثر من أربعين عاماً».

وفي الختام، أود أن أؤكد أنه رغم أهمية الأفلام الأردنية التي قُدِّمت على مدى أكثر من 65 عاماً كأفلام رائدة، وخاصة خلال السنوات الأخيرة، ورغم مكانتها التاريخية في المسيرة السينمائية الأردنية، فإن السينما الأردنية بحاجة إلى متابعة من قبل الأجيال الجديدة للسينمائيين الأردنيين المبدعين الذين يحتاجون إلى دعم وتشجيع القطاعين العام والخاص، كالدعم الذي تقدمه الهيئة الملكية الأردنية للأفلام. ومن المهم أن يثبت السينمائيون الأردنيون أنفسهم وأن يحتلوا مكانتهم المميزة على الخريطة السينمائية بأعمال سينمائية فردية متميزة.

عدسات السينما الأردنية تلتقط إبداعات إنسانية

◄ ناجح حسن

مضى وقت طويل على بدايات السينما الأردنية – أول فيلم روائي أردني طويل حمل عنوان (صراع في جرش) في العام 1959- قبل أن يتم إنجاز الفيلم الروائي (حكاية شرقية) في العام 1991، من توقيع المخرج نجدة أنزور، والمستمدة أحداثه عن قصة للأديب الروائي السوري هاني الراهب، بمعالجة سينمائية للناقد والمخرج السينمائي عدنان مدانات.

سرد الفيلم -الذي قام بتصويره هشام العبداللات ومحمود لافي، واضطلع بأدواره الرئيسية: جميل عواد، محمد القباني، وجولييت عواد- قصة صحفي تنتابه هواجس وكوابيس بفعل الإحباط نتيجة لسوداوية واقعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

رغب صناع فيلم (حكاية شرقية) بتقديم عمل سينمائي يجمع بين رؤية درامية جريئة تصل إلى حدود التجريب في علاقة المثقف واغترابه عن واقعه، ورؤية جمالية تفيض بمساحات الظل والنور واللونية والأدائية المزنرة بمشهدية بصرية مغايرة.

وكان المخرج محمد علوة، قد حقق فيلماً روائياً قصيراً بعنوان (الحذاء) في العام 1986 عن قصة للكاتب محمد طميله، تناول فيه الحياة الصعبة والقاسية لعائلة داخل مخيم للاجئين الفلسطينيين في الأردن، وقد عرض العمل في أكثر من مهرجان عربي ودولي.

◄ ناقد سينمائي أردني.

أفلام أردنية وأدب عالمي

ومن الاتحاد السوفييتي السابق، عاد المخرج فيصل الزعبي في العام 1991 حيث درس السينما في معهد عموم الاتحاد السوفييتي للسينما، حاملاً شريطه الروائي القصير قياس 35 ملم المعنون (الحرباء) 24 دقيقة، المأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الروسي الشهير أنطون تشيخوف.

رأى الزعبي من خلال تجربته السينمائية، أنه لا بد من التركيز على مسألة مهمة في الدراما، وهي صعوبة إظهار عنصر البشاعة والسلبية دون مقدمات جمالية. وانتهج أسلوبية فنية بحتة مقتدياً بمخرجين كبار مثل «سيرجيه بارادجانوف» و«أندريه تاركوفسكي» و«أندريه كونشالوفسكي»، ولا تخلو صنعته في الإخراج من التأثر بما اكتسبه خلال فترة تعلمه على أيدي أساتذته في معهد السينما في الاتحاد السوفييتي سابقاً.

المدهش في تجربة فيصل الزعبي مجيئه من روسيا بتَصَوّر مختلف عن السينما التي كان يطمح إليها أغلبية مخرجي الجيل السابق له، ولا مراء في أنّ مخرج (الحرباء)، حقق خطوة أولى في اتجاه سينمائي يعبّر عن نفسه من خلال السعي إلى محاكاة الشعر، لكن إشكالية هذه الخطوة بدت غير متناسقة سواء على صعيد الموضوع أو في امتلاك لغة بصرية بسيطة غير متكلفة.

ويحسب للزعبي تقديمه لقصة كلاسيكية روسية تجري أحداثها قبل الثورة البلشفية وبأجواء المرحلة الروسية، لرغبة جمالية من ناحية، ومن ناحية أخرى لإشباع طموح شخصي في استخدام لغة السينما السائدة في حقبة الثلاثينات من القرن الفائت، مثل استعمال اللونين الأبيض والأسود، والتركيز على أداء الممثل وإدارته المحكمة فضلاً عن توظيفه الدرامي لعنصر الموسيقى.

وعبر نصّ قوي ومبتكر، أثار المخرج فيصل الزعبي بفيلمه التسجيلي (غصة أو حيّ في البحر الميت) 55 دقيقة، قضايا المبدع مع محيطه الاجتماعي والسياسي والثقافي، إلى جانب قضية الإرادة والاختيار الشخصي والعائلي من خلال مشوار الروائي الأردني الراحل مؤنس الرزاز، الثري بالتفاصيل والآمال والهموم الوطنية والقومية، منذ ولادته في العام 1951، ومعايشته وهو طفل صغير لحقبة زمنية مليئة بالتحوّلات الاجتماعية والسياسية والثقافية، حيث يشهد مع عائلته الصغيرة غياب والده المتكرر عنهم، ولفترات طويلة، بحكم نشاطاته السياسية آنذاك، والتي تقودهم لاحقاً للهجرة إلى بلاد مجاورة، حيث يستلم والده هناك مهام سياسية وقيادية، ظلّ فيها الفتى شاهداً على ممارسات «أعمامه» السلبية من الاستحواذ على السُّلطة، وقيامهم بتصفيات سياسية داخل الحزب، كان والده أحد ضحاياها.

رسم فيصل الزعبي سيناريو عمله بمعاونة القاص والروائي يحيى القيسي، داخل بيت عمّاني قديم في جبل اللويبدة، وبمرافقته راوٍ بصوت رخيم شجي يتآلف مع حجارة البناء المعماري، وهو ما منحه جمالية وأصالة، كما في ذلك اللحن الشامي المؤدى بصوت الفنان السوري حسام تحسين بك في البداية والنهاية.

بليغ الحساسية والشاعرية، والذي ينبش في ذاكرة المشاهد، لإنعاشها وإعادتها إلى وهج الطقوس ذات الاتجاهات والأنماط المتعددة: مؤنس والديمقراطية، مؤنس والفلسفة، مؤنس الإنسان، مؤنس والإبداع، ومؤنس والأسرة، جميعها رفدت الفيلم بأحاسيس من الأسى والعطف والحنين، وسلّطت الضوء على المواقف التي انغمس فيها الأديب الراحل بالحزن والخيبات والصعوبات.

والتزاماً بالمدة المحددة للفيلم آثر المخرج أن يركز على فترات معينة من حياة الرزاز، وكانت كاميرته تتنقل بين انسياب بطيء وقفزات سمعية وبصرية، بألوان متميّزة، واستخدام موفق ومتين للونين الأسود والأبيض، وتوظيفهما لخدمة الأحداث الماضية، والتي استوعبها العمل بإعادة تمثيل بعضها من وقائع لأحداث تنطوي على كثير من التسجيلية المضبوطة، من إظهار المعالم أو اختيار لعناوين فصول، والتنقل بين شتّى حقول الإبداع التي حاول فيها مؤنس الرزاز التعبير عن انفعالاته وآماله وقناعاته وطموحاته.

جهد الزعبي في فيلمه (غصة أو حيّ في البحر الميت) في تقديم صورة واقعية –وإن بدت ناقصة– لمسيرة الرزاز الإبداعية، ويطرح مشكلة سائر المبدعين والشعور بعمق النواحي الإنسانية التي تواجه هؤلاء، وأيّاً تكن الأسباب، نشعر بأن المشكلة واضحة بتفاصيلها، ومعاناة أصحابها، وأحاسيسهم المتناقضة والمتنافرة التي تهزّ الوجدان، وتحملنا على ضرورة تتّبع كل نبضة إنسانية فيها.

اتسم الفيلم بأسلوبيته؛ هادئ ومباشر وبطيء، يتحاشى الانزلاق في مأزق المبالغات العاطفية والميلودرامية الفجة، لأنه يَبْسِطُ للكاميرا فرصة أن تتكلم بلغة الصورة الحية المباشرة، دون فذلكات، مما يؤكد ماهية الفيلم التسجيلي بالأساس كثقافة وأداة تفكير وشهادة على العصر.

كما أكد العمل أهمية دعم مؤسسات الإنتاج التلفزيوني للأفلام التسجيلية من هذا النوع المتمهل المصنوع بهدوء وجمالية متقنة، مقابل الكثير من البرامج السطحية الساذجة التي يصنعها التلفزيون على عجل، ولا تناقش تفاصيل الناس في حياتهم اليومية وهمومهم وما ينتابهم من حيرة وقلق.

أفلام أردنية مستمدة من إبداعات عربية

بعد أن انهى المخرج السينمائي الأردني هيثم التميمي المولود في عمّان عام 1978 دراسته في المعهد العالي للسينما في القاهرة، أنجز جملة من الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة التي عبّرت عن موهبة سينمائية واعدة.

كان التميمي قد شارك بفيلمه القصير (أحاديث الصمت) 7 دقائق، المأخوذ عن قصة قصيرة للكاتبة التونسية نافلة ذهب، في أكثر من مهرجان سينمائي عربي ودولي، ولفت أنظار النّقاد والجمهور بلغته السينمائية عالية المستوى، وبطرحه الفكريّ الجريء.

رصد التميمي جذور التسلّط والقمع داخل عائلة بفعل تأثيرات الأب الذي يَخْلفه الأخ الأكبر، وكأنه يقدّم إدانة قوية للسلطة الاجتماعية دون جملة حوار واحدة.

لجأ المخرج إلى التعبير عن الصمت بمشاهد لعقارب الساعة، والعزف الموسيقي على آلة البيانو، كاشفاً عن العلاقات الباردة والحياة العقيمة داخل البيت، في إيجاز مثير للقلق والتوتر.

اختار التميمي موضوعه نتيجة شغفه الدائم بفن القصة القصيرة، ومواظبته على قراءة ومتابعة الكثير منها إلى أن أتيحت له الفرصة بأن يطلع على أحد اصدارات «كتاب في جريدة» الذي تضمن نصوصاً لأشهر الكتاب والكاتبات العرب ونماذج من قصصهم، ولفت انتباهه قصة الكاتبة التونسية نافلة ذهب.

وظف التميمي تداعي الذكريات في لقطات الفلاش باك لبطلته مستعيناً بمفردات الديكور داخل البيت: البيانو، الساعة.. وباقي أفراد العائلة، فالقهر ليس ما يطال المرأة فقط، بل يتّسع ليشمل الطرف الآخر، وتدور عجلة الاضطهاد حتى يبدأ المقهور بممارسة ما كان يُمَارَس ضدّه، كل هذه الأحداث والمواقف تمرّ باختصار شديد؛ حيث شارك أفلام القصة القصيرة في أكثر من مهرجان محلي ودولي، من بينها: مهرجان الشاشة المستقلة في الدوحة، ومهرجان «مطر الصحراء» في إيطاليا، وفي واحد من المهرجانات البريطانية.

في فيلمه التالي الذي حمل عنوان (طير بينا يا قلبي) 5 دقائق، التقط التميمي واحدة من أغنيات المطرب المصري محمد فوزي المعنونة بالاسم نفسه ليعقد مقارنة بين الخيول التي تعيش في الإسطبلات، وتتمتع بترفيه وعناية مبالغ فيها، وبين الخيول التي تسير في شوارع المدن والقرى وتحمل متاع الآخرين في ظروف صعبة وقاسية، والتي ترفد مالكها، عبر عملها الشاق والمتواصل، بما يقتات به وبمتطلبات الحياة البسيطة.

وتناول بفيلمه الروائي القصير الثالث (الفخ)، المأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب المصري محمد البساطي، رغبة طفل في إشراك زملائه برؤية شيء لم يعتادوا مشاهدته؛ حيث يأخذهم معه إلى بيته الذي يعيش فيه مع والدته الأرملة، ويختبئ مع أقرانه داخل إحدى حجرات البيت ليريهم الشيء، وهو مسدس يحمله أحد جيرانه اعتاد أن يزور البيت في وقت معيّن من النهار، لكن الأطفال يكتشفون ما هو أكثر من هذه المفاجأة، حيث أراد من خلال هذا الفيلم أن يبين حالة الاستغلال والسلطة الفاسدة التي تُمَارِس قهرها على البسطاء من الناس.

وعن واحدة من قصص إحسان عبد القدوس حقق التميمي فيلماً قصيراً بعنوان (كل النساء) 5 دقائق، وفيه كشف متين، بلغة الدراما والسينما، عن علاقة الرجل بالمرأة منذ بداية الخلق، وحتى هذه اللحظة، وبيان مراحل الصراع بينهما، وبرع في تكثيف زمن القصة لتناسب الوقت المخصّص للفيلم.

وقدم المخرج سيف الصمادي الذي انهى دراسته في المعهد العالي للسينما بالقاهرة العام 1995، أكثر من عمل روائي

وتسجيلي قصير منها فيلم (القميص المسروق) 7 دقائق، المستمدَّة أحداثه من إحدى قصص الأديب الفلسطيني الراحل غسان كنفاني.

دارت أحداث الفيلم حول عائلة فلسطينية تجد نفسها داخل أحد المخيمات وتعاني صعوبة الحياة وقسوتها، ولا ملاذ لها سوى المساعدات البسيطة التي تقدمها وكالة إغاثة اللاجئين الدولية، لكن ربّ العائلة يرفض هذا الواقع، ويسلك طريقاً يعيد له كرامته وإنسانيته وحقه في الحياة الكريمة، وهو الذي قام بقتل لاجئ آخر عرض عليه سرقة مستودعات الإغاثة.

في الفيلم ثمة بشائر قوية تتعلّق بالتعبير السينمائي جمالياً، فهناك زوايا التصوير المتميّزة وإدارة المخرج لمجاميع الناس، ومشاهد المطر التي تركت أثراً بالغاً على العمل، لما حملته من دلالات فكرية وفنّية، خاصة وأن هذا النوع من القصص يصعب تحويله إلى سيناريو فيلم سينمائي؛ نظراً لتشابك رؤية الروائي/ الأديب، برؤية السينمائي وصعوبة إمكانية تحويل النّص المكتوب إلى صورة، وهي علاقة جدلية ما زالت عالقة بين الرواية والفيلم، التفت لها كبار الكتاب والنقاد، ولم يتمكنوا من عقد مصالحة بين الطرفين، وهذه القصة بشكل خاصّ كانت مكتوبة بلغة التداعي، ولدى تحويلها إلى سيناريو احتاج المخرج إلى قدرات إضافية لتبرز على الشاشة بمشاهد متعددة تتعاطى مع اللغة السينمائية ولغة الكتابة، وفي استخدامه لألحان فولكلورية في الموسيقى التصويرية مأخوذة من أعمال الفنان الفلسطيني محسن ناصر التي تلامس هموم الناس في إيقاع مناسب يستلهم حياتهم، وجعلها مخرج الفيلم تتزامن مع مشاهد المجاميع في لحظة انتظارهم توزيع المساعدات، أو المشاهد الليلية.

اشتغالات سينمائية على قصص أردنية قصيرة

وشهدت ساحة الإنتاج السينمائي في الأردن في العام 1994، ولادة جملة من الأفلام الروائية القصيرة من بينها فيلمان للمخرج الشاب نبيل الشوملي، حققهما بالتعاون مع مخرج أردني شاب يدرس السينما في إيطاليا، هو عبد الحكيم أبو جليلة، وتم إنتاجهما بجهد ذاتي وبالتعاون مع رابطة الفنانين.

حمل الفيلم الأول عنوان (الثوب) وهو مأخوذ عن قصة قصيرة للأديبة الأردنية جواهر الرفايعة، تناول فيه محاولة طفلة الانفلات من قيود اجتماعية صارمة، كانت تجبرها على ارتداء زي الحجاب.

وجاء الفيلم الثاني (الاكتشاف) عن قصة قصيرة للكاتب الأردني الراحل محمد طمليه، حيث يتوغل فيه المخرج لإضفاء الشكل التجريبي على أحداث يختلط فيها الواقع بالوهم على نحو شديد الالتباس تتمازج فيها الفنون التشكيلية والموسيقى، وقطع الاكسسوارات والديكور، والمقولات والنظريات الفلسفية.

وعاينت المخرجة راما كيالي في فيلمها التسجيلي المعنون (لص اللحظة) في 35 دقيقة -من رؤية وإنتاج خلدون الداوود مدير رواق البلقاء بالفحيص- مسيرة رسام الكاريكاتير والفنان التشكيلي المصري جورج بهجوري الذي رأى أن بداياته في هذا الحقل التعبيري لم تكن سوى مجرد فوضى ودعابة أو أي نوع من المزاح في لحظات طريفة جميلة اعتاد قضاءها مع أصدقائه الحميمين.

والبهجوري، الذي تتمحور حوله أحداث الفيلم، ليس مجرد فنان تشكيلي، يرسم لوحاته كيفما اتفق، بل إنه نموذج للمبدع الذي يمتلك طموحاً وإحساساً شاعرياً مدهشاً، وتشغله التناقضات الإنسانية على مستوى يتجاوز مشاكل الفرد والطبقة والمجتمع، فهو ينطلق من البحث في التركيب النفسي للناس، لكي يصل إلى طرح تساؤلات مهمة حول الحياة والموت، الخوف والحب، الزيف الاجتماعي والسياسي.

وتقبض المخرجة على لحظة إبداع بهجوري في رسم اللوحة، والتي قدمتها في اتكاء على لغة سمعية بصرية ذات تكوينات جمالية لافتة، حيث تصوِّر بالتفصيل تلك الجوانب الكامنة في حياة بهجوري، والتي تقوده إلى الإبداع المتواصل، وقربه من الناس البسطاء في محيطه الاجتماعي، وتظهره الكاميرا دوماً بين مجاميع هؤلاء الناس، سواء في المقهى الشعبي الذي يقدّم وجبة الفول الرئيسة أو في تلك البيوتات الريفية التي يعيش فيها أهالي المنطقة التي يزورها الرسام في سعيه الدائم لاكتشاف عوالمه الفنية.

لجأت المخرجة إلى الألوان والخطوط واللقطات السريعة والبطيئة، وتوظيف اللونين الأبيض والأسود في أحداث العمل كضرورة جمالية ودرامية، أما الصورة الفوتوغرافية فتستخدمها في استعادة اللحظات الخاصة والمميّزة في حياة بهجوري.

من الأمور الصعبة في العمل، الحديث عن خيط روائي طبقاً للمفهوم التقليدي، فالفيلم عبارة عن لوحة كبيرة تتكوّن من عشرات المشاهد والرؤى والأفكار التي تستمد تأثيرها من خلال العلاقة التي تجمع الرسام مع محيطه الاجتماعي، ولكن وحدة الفيلم تنتج من العوامل المشتركة العديدة بين اللقطات والمشاهد والصور المختلفة، ومحاولة المخرجة كسر الإيهام النسبي بين الرسّام والمشاهد، من خلال الحديث الذي يدور بين بهجوري ومنتج الفيلم خلدون الداوود، وقد يأتي التأثير هنا من خلال تلك اللوحات المعلقة على جدار، أو من جملة حوار، أو من العلاقة بين الكتلة والفراغ في هذه اللقطة أو تلك، وهو ما يجعل المشاهد يظل في حالة دائمة من اليقظة، لكي يمكنه التقاط المعاني التي يحفل بها الفيلم.

هناك أيضاً علاقة بين الشخصية الرئيسة في العمل، وبين ملامح الفيلم الذي يبدو لوحة تشكيلية، والذي ربما يجد فيه بعضهم أيضاً –بفضل الخيارات الموسيقية الموزعة بين ثنايا العمل– شكلاً أقرب إلى الكورال.

ربما يعيب الفيلم بذخه في نظرته السياحية في بعض المواقف، وهي تلك النظرة التي يشارك المكان في صنعها، إلاّ أن كاميرا راما كيالي تلتقط صوراً حميمة، وتترك الفرصة للمشاهد ليتأمل المكان جمالياً، وليتعرّف على سماته بغية التعاطف معه.

استعانت المخرجة أيضاً، بالصورة في عناصرها المتنوعة، لتوصيل رسالتها للمشاهد، ولتفتح حواراً معه، كما نجد في المشاهد المتتالية والمتفرقة عن طبيعة الحياة في أماكن زحام الناس داخل المدينة الكبيرة وخارجها وعلى أطرافها، والتي تكشف عن قضايا تؤرق الفنان في بحثه المتواصل الذي قد يصل إلى حدود العبث، ولكنه عبث الفوضى المنظمة، أو الفن في حالته الخالصة وفق رؤية يغلب عليها الصدق.

وهكذا فان (لص اللحظة) قدم عالماً بصرياً تشكيلياً آسراً، رغم أنّ موضوعه ليس جديداً، إلاّ أن تلك اللغة السينمائية تمكّنت من إبراز تداعيات الذاكرة واللحظة الإبداعية في أمكنة تضج بالحياة.

كما استطاعت تجارب سينمائية –حققها مخرجون أردنيون جدد حين أنهوا دراستهم في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد– أن تتجاوز النظرة التقليدية للفيلم التسجيلي، باعتباره فقير الإمكانات، الأمر الذي ينعكس على فقر الأساليب الفنية ومقومات الصورة، وهو ما تبدى أكثر في الفيلم الذي يحمل عنوان (المدينة) لمخرجه رياض طمليه، والمستمدة أحداثه من إحدى قصص الكاتب الراحل محمد طمليه، والذي يتناول مدينة تبدو كمقبرة، يقوم على حراستها حارس بائس، ومن خلال أحداث الفيلم يبدو الأموات وهم يخرجون من قبورهم في تشكيلات لونية وجماليات فنية مختارة بعناية، خاصة في المشاهد التي تصوِّر تعاقب الليل والنهار، وفي حركة الكاميرا وهي تصور نهوض الموتى من قبورهم. ينأى العمل بأجوائه عن نوعية أفلام الرعب، حيث يجري توظيف شريط الموسيقى والأغنية المأخوذة من التراث

الصوفي في مصاحبتها لمجاميع الناس، والتي تعكس أجواء الواقع الصعبة التي تغلف الفيلم كله.

معانٍ ودلالات عميقة يهجس بها الفيلم الذي لا تتجاوز مدته (12 دقيقة)، والمؤكّد أن هذه الرسالة تصل تماماً، دون فذلكات، المنحى التجريبي الذي تنهض عليه بعض الأفلام الشبيهة.

وعن قصة لمحمد طمليه أيضاً، يقدم المخرج الشاب صلاح أبو عون، فيلمه القصير (الكابوس)، وفيه يتناول قصة شاب لا يتمكّن من النوم بفعل صوت المياه القادم من حنفية المنْزل، ويعمل جاهداً على إيقاف تسرّب المياه، ويذهب إلى السوق لشراء (جلدة) للحنفية، لكنه يُفاجأ بوجود أهالي المدينة وقد اصطفوا لنيل ما تبقى من (جلدات) الحنفيات.

من خلال هذه الفكرة البسيطة ذات الرموز والإيحاءات العميقة الواضحة، سعى أبو عون لإبراز هموم ومشكلات الإنسان العادي، الذي يعيش تناقضات الواقع وضغوطه، ويحلم بالانعتاق من قيود كثيرة تقيّد انطلاقته، كما يسلّط الضوء على رغبة البطل في الخروج إلى فضاء الحرية، حين سيطرت أجواء من الخواء البيّن على السوق والحارة التي كانت قد أغلقت وشلّت الحياة فيها، وهو ما منحه هذا التوهج في بساطته وإنسانيته.

وعن واحدة من نصوص المجموعة القصصية (المتحمسون الأوغاد) لمحمد طمليه، جاءت محاولة المخرج نائل أبو عياش بفيلمه القصير المعنون (خوف)، وهو فيلم يخلو من الحوار تماماً، واعتماده على مفردات اللغة السينمائية؛ اللون والصورة والموسيقى والتوتر والحركة.

ويتلخص موضوع الفيلم في نزول شخص من سيارة باتجاه بيته التراثي القديم على هيئة عائد من غربة، لكنه يظل متردداً بالدخول لما يشاهده من توتر وخوف وهلع لأناس يمرون من حوله بسرعة تكاد تأخذه معهم، لا يتردد العائد من النظر إلى داخل البيت واقتحامه حتى يصاب بالفزع ويقفل عائداً، عندها، تتبدد ذكرياته وآماله.

تجربة المخرج والموسيقار والروائي محيي الدين قندور

في العام 2008 عاد المخرج محي الدين قندور بعد هجرة إلى الولايات المتحدة الأميركية والعمل في استوديوهات هوليوود، لينجز الفيلم الروائي الطويل (الشراكسة) عن حقبة تاريخية تعود إلى السنوات الأولى ما قبل تأسيس المملكة الأردنية الهاشمية التي كانت تحت حكم السلطة العثمانية.

عرف المخرج المخضرم قندور بإبداعاته -إلى جوار الحقل السينمائي- في الكتابة الروائية والتأليف الموسيقيّ، وهو صاحب خبرة عملية متمرسة في عالم الفن السابع تمتد إلى أزيد من أربعة عقود من الزمان.

حفل فيلم (الشراكسة) بالعديد من مفردات اللغة السينمائية والفكرية المصحوبة بذلك الأداء اللافت لمجموعة من الممثلين الأردنيين، والاشتغالات التقنية الجذابة، وكأنه يدفع باتجاه تفعيل المسيرة السينمائية الأردنية التي طالما ظلت -إلا ما ندر في بعض المحطات- متعثرة عن اللحاق بمثيلاتها من الإنجازات التي كانت تقدمها السينما العربية.

اعتبر الفيلم الذي عرض بنجاح في صالات العرض المحلية، تجربة سينمائية مكتملة العناصر، تليق بوضع الأردن على خريطة المشهد السينمائي، بعد تلك الأصداء الإيجابية التي خلفتها عروضه في مهرجانات سينمائية عربية وعالمية متنوعة.

أنجز قندور إبداعاته ونتاجاته السينمائية والتلفزيونية من خلال شركات هوليودية في الولايات المتحدة، بعد أن غادر الأردن في مطلع شبابه إبان بداية ستينيات القرن الفائت، وهو



من فيلم .الشراكسة

أول فيلم روائي طويل ينجزه في المنطقة العربية، بعد أن قدّم للسينما الهوليودية والأوروبية أكثر من عمل سينمائي وزعت جميعها بنجاح في أسواق السينما العالمية.

اشتهر قندور في أوائل السبعينيات بأعماله التلفزيونية الكلاسيكية الهوليودية التي تصور أجواء التشويق البوليسي والمطاردات، أو التي تدور أحداثها في الغرب الأميركي مثل: (مانيكس) و(بونانزا).

استمر في عمله ليخرج أفلاماً مثل: (أجنحة النسور) تمثيل مارتن شين وسام ووترسون، (الريح الباردة)، (شبح إدجار آلان بو) تمثيل روبرت ووكر وسيزار روميرو، و(مفقود في بلاد الشيشان) تمثيل جولي كوكس وأندريه تشير نيتشيف.

كما أنتج قندور -الذي كتب أربع عشرة رواية تاريخية- العديد من الأفلام التسجيلية التي حازت جوائز عالمية مثل المسلسل التلفزيوني (آخر الفرسان) لحساب إحدى القنوات التلفزيونية الفرنسية.

استمد فيلم (القتيل) لأشرف حمادة، المأخوذ عن قصة قصيرة للأديب الأردني خليل قنديل، بعنوان (وشم الحذاء الثقيل)، ووضع السيناريو والحوار له محمد عصفور، وقام بالتمثيل مجموعة من الوجوه الشابة الجدية في إطلالة أولى لهم على الشاشة.

دارت أحداث الفيلم في إحدى القرى التي ما زالت أسيرة تقاليد الماضي، والتي يؤمن سكانها بالخزعبلات والتخاريف

التي عفا عليها الزمن. فالتعليم ما يزال بدائياً، حيث أحد معلمي القرية يقوم بتلقين الأطفال دروساً أولية تحت إحدى الأشجار، وهناك الأبله الذي يبدو شاهداً على أسباب تخلّف البلدة، وممارسات أهلها الذين تجذرت الخرافة في عقولهم، وسيطرت على أذهانهم وتصوراتهم، ما جعل النّصابين وصانعي الحجب والتعاويذ يستغلّونهم شر استغلال، عبر تبرُّك أهل القرية بمنجزاتهم، ودفعهم بكل صاحب مشكلة أو عاهة أو مرض إلى زيارة هؤلاء النصابين وطلب الشفاء منهم، كما يكشف الفيلم عن زيف هؤلاء الذين يرتدون مُسُوحَ الدين ويتدثرون به.

وأظهر الفيلم تلك العلاقات الناشئة بين أفراد القرية، والتي تنهض على التواكل والجهل الذي يتسبب في قتل براءة الأطفال، وإخراج أبله القرية عن طوره إثر صدمته لمشهد الدم النازف من الفتاة التي كانت تتعاطف معه، بعكس باقي أهالي القرية، مما يحدو بهم إلى الطلب من أهل الأبله أن يعالجوه عند أحد الدجالين، وفقاً لخرافاتهم السائدة، ولكنه يستشيط غضباً، مما يدفعه إلى قتل الدجال والفرار داخل زقاق القرية، باتجاه بئر الماء ليسقط فيه منتحراً، ويتخلص بذلك من كل شرور التخلف والجهل، في مشهد بديع شديد الإيحاء.

قدَّم أشرف حمادة لمحات من الرصانة والبلاغة البصرية، والتوازن الدقيق، والاستخدام الواعي لمفردات اللغة البصرية، كأداة توصيل للأفكار والرؤى التي يطرحها، ولذلك تم توظيف العناصر السينمائية من تصوير ومونتاج وموسيقى لخدمة الدراما، في اقتصاد واختزال وتكثيف، يسمح بالإيضاح دون ثرثرة، والتفسير دون مباشرة، وحرص المخرج أيضاً على واقعية أحداثه من خلال التركيز على أجواء الحارات في القرية واستحضار الديكور الملائم، بتصاميمه المبتكرة والمستوحاة من الفترة التي تدور فيها أحداث العمل، وراعى فيها الدّقة والإتقان.

كذلك استطاعت تصاميم الملابس والإكسسوارات إبراز التناقض بين عالَمَيّ الفيلم، بمساهمة تقنيات التصوير البارعة، ونجاحها في إضاءة العديد من المشاهد الليلية، وخصوصاً في مشهد افتتاح الفيلم، وتلك الصور الجميلة لأطراف القرية في الليل، ولحظة غروب الشمس، أو بزوغ الفجر، والتحكُّم في مصادر الضوء، رغم الهنات الصغيرة في بعض اللقطات. كما لعبت موسيقى العمل دوراً مهماً في التعبير الدرامي الذي يضيف إلى اللقطة قدرة تعبيرية، حيث أضفت الموسيقى الناعمة الرقيقة إحساساً بالشجن والأسى لمصائر الأبطال، ونمّ اختيار المخرج لطاقم الممثلين وإدارتهم وتوجيههم عن خبرة وموهبة.

توظيف الحكايات الشعبية والموروث القديم

عاين الفيلم التسجيلي الطويل (الشاطر حسن) للمخرج محمود المساد مسألة توظيف الحكاية الشعبية القديمة الموروثة في التراث الشعبي في فيلم احتشد بأجواء الغربة وعوالم الهجرة برؤية مضادة.

وضع الفيلم المتلقي منذ اللقطات الأولى في أجواء البيت العربي البسيط، حيث هناك أم تحتضن طفلها وتقص عليه قصة الشاطر حسن قبل النوم، وهي حكاية ذات نهاية سعيدة تجد ضالتها في القدرات الخارقة التي يتمتع بها الشاطر حسن.

عرضت عناوين الفيلم، مصحوبة بصوت الممثل الأردني العالمي – المقيم بلندن- نديم صوالحة، من خارج الكادر، يقص علينا حكاية شاب عربي مغربي هاجر منذ سنوات إلى بلد أوروبي (هولندا) كان يعيش على الرصيف، ويتلقى الحسنة من عابري السبيل، مقابل عزفه على آلة (الفلوت) مختاراً مقاطع من أغانٍ، وموسيقى شرقية، وتدل هيئته على صعوبة الظروف التي يعيشها هناك، على هامش مدينة أوروبية مثل أمستردام، وتظل كاميرا المخرج ملازمة لهذه الشخصية المحورية، التي تسمى أحياناً «حسن»، وأحياناً أخرى «حمودة»، وتقتفي الكاميرا أثره في أكثر من مكان، فنراه يقوم بصنع آلة موسيقية (الفلوت) القريبة من شكل الناي، والتي يصنعها

من بقايا مكونات دراجة هوائية تالفة، ويثقبها أكثر من مرة لتصلح للعزف، وفي لقطات أخرى تصور الكاميرا شهادته عن الأيام التي أمضاها في بلاد المهجر، وحكاية زواجه الفاشل، وبحثه عن عمل يقيه التشرد بحيث يلوذ به عن الأجواء الماطرة.

وفي نظرة تحليلية جديدة لواقع الشخصية العربية المهاجرة والمفعمة بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية الرقيقة، عرض الفيلم الحقيقة القاسية والمعاناة التي تعايش فيها هذه الشخصية، في لوحات ذات ألوان جمالية، يزيد من تأثيرها ورونقها حركة الكاميرا الهابطة والصاعدة بأسلوب تصويري سينمائي قادر على التعبير عن الكثير من المعاني والدلالات.

اعتبر الفيلم أحد أهم الأفلام التسجيلية العربية التي خرجت إلى النور خلال العام 2006، والذي قطف عنه مخرجه جائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان روتردام للأفلام العربية، وجائزة النقاد في مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام القصيرة، والذي عد من أكثر الأفلام السينمائية التسجيلية فطنة وذكاء في دراسة سيكولوجية الهجرة وتأثيراتها على المواطن العربي، ليخطف الأضواء من أعمال سينمائية مكرسة، استطاع الوقوف نداً لها.

حديثاً ومع تزايد المعاهد والكليات التي تدرِّس سائر فنون وتقنيات (السمعي- البصري) بالمملكة، بدأ خريجوها في العمل على تحقيق أولى أفلامهم الطويلة من خلال نصوص إبداعية أردنية، أو هي تحكي عن سيرة قامات إبداعية في تاريخ الثقافة الأردنية، مثل السيرة الذاتية للشاعر الأردني الراحل مصطفى وهبي التل (عرار)، وعازف الربابة والمغني (عبده موسى)، كما تجري محاولات لأفلمة العديد من الروايات لأبرز الكتاب الأردنيين مثل: روايتَيّ (نحن) و(دفاتر الطوفان) لسميحة خريس، رواية (سلطانة) للراحل غالب هلسا، ورواية (أنت منذ اليوم) للراحل تيسير السبول، إضافة إلى عدد من القصص القصيرة والكتابات المسرحية والنصوص العائدة لأسماء: هاشم غرايبة، محمود الريماوي، يوسف ضمرة، خليل قنديل بسمة النسور، هزاع البراري، محمد طملية، مفلح العدوان، أحمد حسن الزعبي، جميلة العمايرة، جعفر العقيلي، والراحل مؤنس الرزاز، وغيرهم كثير..



من فيلم: الشاطر حسن

النقـد السينمـائي في الأردن

رسمي محاسنة

قراءة سريعة في أهم مفاصل تاريخ النقد السينمائي
أبوغنيمة ومدانات هما مَن أسّس للنقد و الثقافة السينمائية
هل أثّر النقد السينمائي في تطوير الأفلام الأردنية شكلاً ومضموناً؟

تم التعرف على السينما في عشرينيات القرن الماضي، في حقبة السينما الصامتة، ليتوالى بعد ذلك بناء صالات العرض السينمائي في العاصمة عمان، وبعض المحافظات، وكانت متابعة الأفلام السينمائية تمثل تقليداً اجتماعياً في مرحلة من حياة المجتمع الأردني، لكن بعد ذلك تراجعت دور السينما سواء من حيث نوعية الأفلام التي غلب عليها الطابع الهندي والكراتيه، والكوميديا الإيطالية، أو من حيث مستوى الخدمات التي تقدمها الصالات لروادها، وتبع ذلك تراجع في عدد دور السينما في المحافظات بشكل لافت للنظر، لتعود مرة أخرى لتتقدم صالات العرض في العاصمة الأردنية على كثير مما هو موجود في دول أكثر تقدماً، وتتنافس بقوة سواء من حيث المعدات والتجهيزات والراحة التي تقدمها للزبائن، أو من حيث نوعية الأفلام التي تُعرض في عمان بوقت متزامن مع دول المنشأ. وبالعودة إلى تلك الحقبة وما تلاها من عقود، فإنه، بالمنطق، لن يكون هناك أكثر من الدهشة التي قابلت هذا الفن الجديد، ولم تتكرس بعد ثقافة سينمائية، أو اهتمامات إعلامية، ولكن لاحقاً وفي أواسط القرن الماضي، بدأت تظهر مؤشرات، مثل الإعلانات عن الأفلام الجديدة، أو ما يصل «متأخراً» من أخبار عن نجوم السينما، وكانت هناك كتابات انطباعية من بعض الكتاب، في الصحافة الأردنية، تتناول السينما بشكل أو بآخر. وإن كان هناك بعض الكتابات، نذكر منهم «فخري أباظة» صاحب سيناريو أول فيلم روائي أردني «صراع في جرش» 1958، الذي كان يكتب في مجلة لها علاقة بالحزب الشيوعي، مع أواخر خمسينيات وبداية ستينيات القرن الماضي وبشكل متقطع، ويقول بعض من عاصروه، إن أصحاب دور السينما في الأردن كانوا يخشون أن يؤثر على جماهيرية الأفلام المعروضة اذا كتب عنها بشكل سلبي. وكتب «عدي مدانات» في صحيفة الدفاع مقالتين عن السينما، إحداهما عن فيلم «صوت الموسيقى».

وكما هو معروف فان النقد هو لاحق على السينما، فالنقد هو خطاب على خطاب، والخطاب النقدي ليس هناك اتفاق على تأطيره، أو وضعه في تعريف جامع ومحكم، فهو يمتد من الكتابة الانطباعية، إلى النقد الأكاديمي الصارم. وهنا ليس مجال مناقشة أساليب النقد، وخصائصه ونوعياته، وجوانبه وأشكاله ومفاهيمه ودوره المعرفي والجمالي. كانت الصحافة المقروءة هي الوسيلة التي يمكن الترويج فيها للثقافة السينمائية، لكنها وعلى مدار عقود، كانت تعطي مساحات ضيقة من صفحاتها لحساب السينما، وهي إما

ناقد سينمائي أردني.

خبرية، أو انطباعية سريعة، أو إعلانات. لكنّ السينما بما تحمله في داخلها من دهشة، وقدرة على التجدد، والاستفادة من كل ما يستجد من أدوات وتقنيات، فقد بدأ اهتمام الصحافة الأردنية بالسينما، يأخذ حجماً أكبر، واهتماماً أكثر، لأن وجود صحفيين متنورين مثل الأستاذ محمود الشريف مثلاً، كان من الطبيعي أن يعطي الضوء الأخضر، لتتمدد السينما على مساحة أكبر من الصفحات الثقافية والفنية والمنوعات. ورغم أنّ نهاية خمسينيات القرن الماضي شهدت ولادة أول فيلم روائي أردني، وفي الستينيات كانت هناك حركة نشطة، خاصة مع إنشاء دائرة السينما والتصوير التابعة لوزارة الثقافة الأردنية، وإيفاد شباب لدراسة السينما، عودة بعض من معاهد السينما، إلا أن ذلك لم يعمل على تحريك أجواء النقد السينمائي في الأردن، وشهدت بداية السبعينيات مرحلة جديدة بإنشاء التلفزيون الأردني، وإخراج أفلام مثل «الأفعى» و«الابن الثاني عشر» للمخرج جلال طعمة، ولم تتجاوز الحالة نقل الأخبار وبعض المقابلات، لا بل يبدو أن المسلسل البدوي قد احتل مساحة كان يمكن للسينما أن يكون لها نصيب فيها، فقد تحوّل الفنانون والمخرجون والكُتّاب إلى التلفزيون، ليكونوا من نجوم الصف الأول على كثير من شاشات التلفزيون العربي.
إنّ أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات هي التي يمكن أن تكون تاريخاً لبداية النقد السينمائي الأردني، ويبدو أن الأشخاص هم الذين يصنعون الحالة، وليست المؤسسات، فمع عودة الناقد حسان أبو غنيمة، والمخرج والناقد عدنان مدانات إلى الأردن، بعد تجربة ثرية في النقد والثقافة السينمائية ونوادي السينما، في كل من دمشق وبيروت، فقد استطاعا أن يؤسسا لبيئة ثقافية سينمائية، استقبلها المواطن والمثقف الأردني بالترحاب لكنّ المفارقة أنّ التناقض في الأساليب بين «أبو غنيمة» و«مدانات» قد باعد ما بينهما، رغم الإيمان المطلق عند كليهما، بأهمية السينما، ودورها في صياغة الوعي الجمعي، وكونها واحداً من الروافد الثقافية المهمة، فكلاهما ينتمي بشكل أو بآخر إلى اليسار الذي لم يغفل دور السينما في التعبئة والثقافة الجماهيرية. وبدأت الصحافة الأردنية تفرد مساحات أوسع للسينما، تجاوزت أخبار النجوم، والمقالات الواردة عبر الوكالات، وأعطت لجيل جديد مجال الكتابة في السينما، خاصة مع وجود أدباء وكتاب كانوا يشرفون على الصفحات الثقافية، مثل إبراهيم العبسي، وأحمد المصلح، ومصطفى صالح، وبشير هواري، ولاحقاً موسى برهومة، وموسى حوامدة، وفخري صالح، ورسمي محاسنة، الأمر الذي ساهم بخلق حركة نقدية نشطة، وتكريس تقليد النقد والثقافة السينمائية في الأردن.

ينتمي المرحوم الناقد حسان أبو غنيمة إلى عائلة مثقفة ومعروفة، والده المربي الفاضل «محمود أبوغنيمة» وعمه الدكتور «صبحي أبو غنيمة»: أول من أدخل الكهرباء إلى عمان، ووالدته السيدة «شهيرة التل»، وجده «عرار» (مصطفى وهبي التل)، وقد غادر حسان مقاعد الطب في رومانيا، وعاد إلى دمشق حيث يبدو أن هناك ارتباط روحي بين عائلته وبين دمشق، وهناك دخل معترك الحياة الثقافية، وانحاز إلى النقد



الناقد السينمائي الراحل حسان أبو غنيمة

الصارم، وشارك بفعالية في النوادي السينمائية، والكتابة في الصحف والمجلات السورية. لم يكن سهلاً على «أبوغنيمة» الاستقرار، فهو دائم البحث عن التجديد، وصريح إلى حد الصدام، هذا الأمر الذي حمله معه إلى عمان، فقد انتقل من دمشق إلى بيروت، مساهماً وفاعلاً في النقد والثقافة السينمائية. وله دور في إنشاء جماعة السينما الفلسطينية، وهو عضو مؤسس في اتحاد النقاد السينمائيين العرب، إضافة لمشاركاته الكبيرة في المهرجانات السينمائية.

وقبل عودة «أبوغنيمة» إلى عمان، كان قد أصدر مجموعة من الكتب بدأها عام 1973 بمؤلف عن السينما الفلسطينية بالتعاون مع مصطفى أبو علي، في دمشق، وكتاب «من قاموس السينما العربية الجادة»، ثم كتاب «فلسطين والسينما» بالتعاون مع «غي هانيبيل» ومجموعة من النقاد العرب والأجانب. ومع عودته إلى عمان أواخر السبعينيات، بدأت الصحافة الأردنية تشهد الكتابة المتخصصة عن السينما، سواء في بداية عمله بصحيفة الدستور، أو لاحقاً في صحيفة الرأي، حيث تكرّس مفهوم الثقافة السينمائية من خلال مقالات نقدية، ومتابعات جادة عن السينما. وفي مسيرة «أبو غنيمة» لا بد من التوقف عند تجربة النادي السينمائي الأردني، والتي كنت أحد شهودها منذ بدايتها، حيث العروض الثقافية الدورية، والمتنفس البديل والمجاني للجمهور، بعيداً عن السينما التجارية الهابطة، باختيار عروض مميزة، وتعريف بالسينما المجهولة، وإصدار النشرات المرافقة للعروض، سواء العروض الدورية، أو المهرجانات والأسابيع السينمائية، واستضافة مخرجين وفنانين ونقاد ومنتجين عرب وأجانب، وحوارات تميزت بالحيوية، وتهيئة جيل جديد لدخول مضمار النقد السينمائي، وإصدار مطبوعة سينمائية متخصصة بعنوان «كراسات السينما والفن» وإقامة الندوات وورش العمل، وطرح محاور مختلفة حول السينما بشكل عام، وكيفية النهوض بسينما أردنية جادة. وأيضاً إصدار منشورات النادي السينمائي الأردني. كما كان أبو غنيمة شغوفاً بالتوثيق، وبدأ يفكر بإنشاء مركز للتوثيق فيه كل ما يخص السينما المحلية والعربية والعالمية.

وقد أصدر «أبو غنيمة» مجموعة من الكتب السينمائية خلال هذه الفترة، بدأها مع كتاب «السينما ظواهر ودلالات»، ثم كتاب «حوارات مع السينما العالمية» و«حول النقد السينمائي» و«عن السينما الصهيونية» و«فلسطين والعين السينمائية» و«من الجانب الآخر للثقافة السينمائية» بالتعاون مع «ريما العيسى»، وكتاب «نماذج من سينما مختلفة» و«المفاهيم الجمالية في السينما» و«الأغنية السينمائية في الشكل والمضمون»، إلى جانب مجموعة من الكتب التوثيقية؛ حيث كان حريصاً على مسألة توثيق الذاكرة. لقد كرّس «أبو غنيمة» حياته للثقافة السينمائية، حيث له محاولات في الإخراج السينمائي، كما استطاع أن يدفع التلفزيون الأردني لتقديم برامج لها علاقة بالسينما والثقافة السينمائية، بدأها عام 1982 بالمنتدى الثقافي، ومحطات صغيرة، وكلاكيت، وسلسلة «سينما» على مدار أربع سنوات. وعمل «أبو غنيمة» على تأهيل مجموعة من الشباب، لتكوين نواة من نقاد السينما الأردنيين، وإذا كان ناجح حسن لديه تجربة معايشة النوادي والثقافة السينمائية في دمشق، فإن رسمي محاسنة وحكم غانم وحسن الدباس، وعودة عودة، كانوا من الذين تربوا في النادي السينمائي الأردني، فيما كان «علي أبو غنيمة» الذي كان يدرس في إيطاليا، يشارك بفعالية أثناء إجازاته الدراسية، بعضهم أصدر كتاباً وغاب، وبعضهم ابتعد نهائياً، وبقي بعضهم مستمراً في النقد السينمائي، والمشاركة في المهرجانات السينمائية، ومتابعة ورصد وتقييم ما يستجد من الفن السابع محلياً وعربياً وعالمياً. ولأسباب لا مجال لذكرها تم إغلاق النادي السينمائي الأردني في أواخر الثمانينيات، بعد أن عرض للجمهور الأردني روائع

الأفلام العربية والعالمية، وكرس تقليداً جديداً على الحياة الأردنية؛ تمثل بعروض المحافظات من الرمثا للعقبة، وحتى في السجون، وإجراء حوارات حيوية مع الجمهور.

وخلال هذه الفترة شهدت الحياة الثقافية الأردنية مجموعة من إصدارات الكتب السينمائية، فقد صدر للزميل الناقد «ناجح حسن « كتابَيّ «السينما والثقافة السينمائية في الأردن» و«الآن على الشاشة البيضاء» ولاحقاً كتاب «شاشات النور.. شاشات العتمة» وكتاب «عتبات البهجة»، وأصدر «حسن الدباس» كتاب «مقعد أمام الشاشة»، وصدر كتاب «سينمائيون أجانب في دائرة المواجهة» للصحفي «عودة عودة»، كما صدر عن النادي السينمائي الأردني، للمخرج السوري «مروان حداد» كتاب «هموم سينمائية»، وقام «حسين دعسة» بتوثيق مسيرة النادي السينمائي الأردني. وبموازاة ذلك فإن حقبة الثمانينيات شهدت إصدارات سينمائية متعددة، مثل كتاب «عماد القسوس» «متابعات في السينما»، وكتاب «الدوافع السياسية في السينما الصهيونية» للكاتب «جودت السعد»، وقدّم «محمد وليد جدوع» كتاب «الموقف من سينما إسلامية»، وقامت «منية سمارة» بترجمة كتاب «مغامرة ميغيل لاتين في تشيلي»، ولاحقاً قدّم المخرج «محمد مفلح العبداللات» كتاب «السينما التشيكوسلوفاكية». إنّ تجربة النادي السينمائي خلقت ثراءً ثقافياً، وحركت مياه السينما الراكدة، وخلقت حالة تفاعلية فريدة بين الجمهور الأردني والسينما، وتقليداً ثقافياً بالحضور والمتابعة والمشاركة بالنقاشات والحوارات، والربط ما بين فن السينما والفنون الأخرى وخاصة الفن التشكيلي، حيث كان ضمن أعضاء الهيئة الإدارية للنادي فنانين تشكيليين مثل أوفيميا رزق وجانيت جنبلاط، وأقيمت معارض للفن التشكيلي مرافقة للعروض السينمائية في عمان والمحافظات. وهذه التجربة كان يقف وراءها المرحوم أبو غنيمة، بالمراوحة ما بين العمل الفردي، والمشاركة الجماعية، فقد كان حاداً بوضع المعايير التي تحكم الناقد والعمل بجهد متواصل، والمتابعة الدؤوبة لكل ما يستجد، فقد كانت السينما هي كل حياته، ومن هنا جاء هذا الإنجاز الكبير، سواء من خلال الصفحات التي كان يشرف عليها، ونوعية الكتابات والمتابعات، والتعريف بأهم المدارس والاتجاهات السينمائية، والمخرجين المميزين، وتسليط الضوء على موجات السينما العالمية، وإعطاء مساحة لسينما دول العالم الثالث، وأميركا اللاتينية، والسينما المستقلة، وهذا انعكس أيضاً على النادي السينمائي وعروضه، واختياراته، وضيوفه من مخرجين وفنانين، والمحاور التي كانت تعرض ما لم يُتَح للجمهور مشاهدته عبر صالات السينما أو الشاشة الصغيرة في ذلك الوقت.

أما «عدنان مدانات» فقد تخرج في جامعة موسكو عام 1970 وتخصص في التلفزيون والسينما التسجيلية. أخرج مدانات للمؤسسة العامة للسينما بدمشق عدداً من الأفلام التسجيلية منها:

« التكية السليمانية « عام 1971، و«لحن لعدة فصول « عام 1973 (فيلم تسجيلي عن الأطفال في دمشق)، و«عرس اللون» عام 1973 (لم ينجز). وعمل مساعداً للإخراج في الفيلم السوري الروائي الطويل «الفهد» من إخراج نبيل المالح (عام 1971). كما اخرج للسينما الفلسطينية الأفلام التسجيلية: «خبر عن تل الزعتر» عام 1976، و«رؤى فلسطينية « عام 1977.

وكتب سيناريو الفيلم التلفزيوني «زيارة غير عادية» أخرجه نجدة أنزور، كما كتب سيناريو الفيلم الروائي الأردني الطويل «حكاية شرقية « أخرجه، أيضاً، نجدت أنزور عام 1991. وقام بإعداد البرنامج التلفزيوني « فيلم من كتاب»، وبرنامج «أبيض وأسود».

صدرت لـ«عدنان مدانات» كتب مؤلفة هي:

«بحثاً عن السينما» منشورات دار القدس، بيروت (1974)، و«الهوية القومية في السينما العربية» (تأليف مشترك)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (1986)، و«غرائب الأيام في خفايا الأفلام « منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1994)، و«مختارات سينمائية » منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان (1995)، و«حكايات من ليالي العنف في بيروت» (نص أدبي)، عمان (1996)، و«العمر الجميل» (مجموعة قصصية)، منشورات أمانة عمان (1998)، و«مسارات الدراما التلفزيونية العربية» منشورات عمان عاصمة للثقافة العربية (2002)، و«تحولات السينما العربية المعاصرة» منشورات دار كنعان، دمشق (2004)، و«سينما تبحث عن ذاتها»، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، سوريا (2006)، و«عدسات الخيال» سلسلة الفن السابع، سوريا (2007)، و«أسئلة السينما العربية» منشورات وزارة الثقافة، الأردن (2007)، و«أزمة السينما العربية» منشورات الثقافة للجميع- القاهرة (2007)، و«وعي السينما» سلسلة الفن السابع، وزارة الثقافة، سوريا (2010)، و«السينما التسجيلية- الدراما والشعر» منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن (2011).

كذلك، ترجم عدنان مدانات عدة كتب في علم الجمال والمسرح والأدب والسينما منها:

« الحقيقة السينمائية والعين السينمائية» منشورات الهدف، بيروت (1978)، الطبعة الثانية منشورات دار مجدلاوي، الأردن (2011)، و«أحاديث حول الإخراج السينمائي» منشورات دار الفارابي (1981)، الطبعة الثانية منشورات دار مجدلاوي، الأردن (2010)، و«السينما غريفت وأنا» منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق (2003)، و«سيرورة الإبداع الفني» منشورات أمانة عمان الكبرى (2008).

ولم يقتصر دور «عدنان مدانات» على الإخراج والتأليف، إنما ترأس لجنة السينما في مؤسسة شومان عام 1989، مع مجموعة من النقاد والمهتمين كأعضاء في لجنة السينما، منهم رسمي محاسنة وناجح حسن، ود.رضوان مسنات، وطلعت شناعة، وحكم غانم، وانضمّ لهم في العضوية لاحقاً محمود الزواوي، بعد أن انسحب بعض الأعضاء لظروف السفر.

لقد وضعت لجنة السينما لنفسها، ومنذ بيانها الأول، استراتيجية واضحة ومرنة، وكان الأساس أنها لم تأتِ لتكون بديلاً لأيّ جهة، إنما جاءت من منطلق التصدي لمهمة التثقيف السينمائي، إضافة إلى الاستمرارية، واختيار الأفلام ذات المستوى الفني والفكري المتميز، واستضافة مخرجين، وممثلين، وإقامة أسابيع الأفلام والمهرجانات السينمائية.

ويسجَّل للناقد «مدانات» صبره، وقدرته على الابتكار والتجديد، والاختيار الموفق للأفلام، وتعامله الإيجابي مع أعضاء اللجنة، ولعلها تكون التجمع الثقافي الوحيد الذي لم يشهد أي سلوكيات حادة، وذلك بفضل إدارة «مدانات» لشؤون اللجنة، وحرصه على العمل الجماعي، في ظل أجواء صحية، بعيداً عن النزق والنرجسية، وبذلك استمرّ هذا التدفق الأسبوعي على مدار السنين، من عروض لها جمهورها الذي يتابعها، مع نشرة نقدية مرفقة، إلى جانب نشر مادة نقدية في الصحف المحلية والمواقع الالكترونية قبل عرض الفيلم. وكانت لجنة السينما قد أصدرت كتاباً بعنوان «متابعات سينمائية» تضمَّن مقالات نقدية لأفلام اللجنة كتبها أعضاء اللجنة.

وتحظى هذه اللجنة بتقدير واحترام لدى الوسط السينمائي العربي، حيث حققت مبدأ الاستمرارية بالعروض دون توقف، والاختيارات المدهشة لسينما مجهولة، والتعريف بسينما العالم الثالث، والتركيز على السينما المستقلة، وعلى السينما التي استطاعت أن تنافس، وان تنتزع حصتها من

المهرجانات السينمائية المحترمة، إلى جانب انفتاحها على الجهات المحلية ذات الاهتمام المشترك، بالمشاركة في تقديم الفعاليات السينمائية المحلية والعربية والعالمية. كما نسجل هنا لإدارة مؤسسة شومان حرصها على استمرارية اللجنة، وتوفير أجواء مريحة لرواد لجنة السينما في المؤسسة. وإلى جانب تجربة النادي السينمائي الأردني، ولجنة السينما في مؤسسة شومان، فإنه بين وقت وآخر تتم بعض العروض، سواء من خلال السفارات الأجنبية في عمان، التي تعرض أفلامها في أماكن العرض العام، أو الهيئة الملكية للأفلام، أو الجامعات، أو الروابط الثقافية التي تحاول أن يكون لها مساهمة في العروض بهدف التثقيف السينمائي، وإن كانت متقطعة ومتباعدة.

وعلى الجانب الآخر، فإنّ هناك إصدارات سينمائية لعل أبرزها، تلك السلسة من الإصدارات، للناقد محمود الزواوي والتي يسلط الضوء فيها على الأفلام السينمائية الأميركية تحديداً، حيث بدأ عام 1988، وصدر له:

«جوائز الأوسكار» عن دار الهلال، القاهرة (1988)، و«روائع السينما- أفضل 100 فيلم أميركي» عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمان (2006)، و«صناعة الأحلام-محاور السينما الأميركية» عن المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (2007)، و«روائع السينما- 100 فيلم أميركي (1916 – 1980)- الجزء الثاني» عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمان (2007)، و«روائع السينما- 100 فيلم أميركي (1981 – 1994)- الجزء الثالث» عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمان (2008)، و«روائع السينما- 100 فيلم أميركي (1995 – 2006)- الجزء الرابع» عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمان (2009)، و«مفارقات هوليوودية» عن المؤسسة العامة للسينما، دمشق (2010)، و«روائع السينما- 100 فيلم أميركي (2007 - 2010)- الجزء الخامس» عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمان (2012). وأخيراً «مفارقات هوليوودية- الجزء الثاني» أمانة عمان.

هذا استعراض سريع لتاريخ الحركة النقدية السينمائية في الأردن، ومن المؤكد أنّ هناك بعض المفاصل لم يتم تغطيتها، إنما قصدتُ تسليط الضوء على أهم المراحل التي مر بها النقد والثقافة السينمائية، مع ملاحظة وتساؤل، الملاحظة هي أنّ حال الثقافة السينمائية في الأردن هي حال مميزة، ومستمرة، وغير منقطعة، ويمكن القول إنه منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي، وحتى الآن، لم تتوقف العروض الثقافية والنقاشات والجدل السينمائي، وإنه لدينا ذائقة سينمائية عالية لدى الجمهور تضاهي أفضل ما في العالم العربي، إلى جانب الكتابة المستمرة في الصحافة المحلية، وخاصة اليومية منها.

أما التساؤل، فله علاقة بالتثاقف ما بين حالة الوعي السينمائي وبين الفنانين بشكل عام الذين قلما يتواجدون في العروض، أو المخرجين الذين قدّموا أفلاماً سينمائية أردنية، الذين هم الأكثر غياباً عن الحضور والمشاركة والتفاعل في الحياة الثقافية السينمائية. وهناك شبه قطيعة بينهم وبين جمهور السينما. رغم أنّ المنطق يقتضي أن يكونوا حاضرين دوماً، وفاعلين في الحياة الثقافية.

ولا بدّ أيضاً أن نشير إلى تلك الاحتفاليات الزائفة، والمبالغات التي نراها أحياناً في صحافتنا الوطنية، بأعمال لا ترقى للمستوى المطلوب، ولا تتوفر فيها اشتراطات الحدود الدنيا من الناحية الفنية، إلى جانب المضامين التغريبية، أو التي تنهش في بنية المجتمع الأردني في بعض الأفلام.

وأختم بتساؤل مفتوح حول تأثير النقد السينمائي على نوعية ومستوى الأفلام الأردنية المنتَجة حديثاً، فنياً وفكرياً؟؟؟

هل أصبح هناك صناعة سينما في الأردن؟

السينما في الأردن بين قرنين

رانية ع. حداد

هل اختلف الواقع السينمائي في الأردن مطلع هذا القرن عنه في القرن الماضي؟ وإذا كان ثمة اختلاف، فما هي ملامحه؟ وهل يمكننا معه الحديث عن صناعة سينمائية في الأردن؟

صُنع محلياً

منتصف خمسينات القرن الماضي، بينما كان الأردن يخطو خطواته الأولى بعد الاستقلال (عام 1946)، كانت السينما في الأردن تخطو خطوتها الأولى مع عرض فيلم «صراع في جرش» (1957)، إخراج واصف الشيخ ياسين، وكان هذا أول إنتاج لفيلم سينمائي روائي طويل أردني، أي بعد ما يزيد عن ستين عاماً عن أول عرض تجاري لفيلم سينمائي في التاريخ (1895) وهو فيلم «الخروج من المصنع» للفرنسيين الأخوين لوميير.

وإذا كان هذا أول إنتاج سينمائي أردني، فإن الأردن عرف العروض السينمائية لأفلام أجنبية ومصرية قبل ذلك، والتي كانت تأتيه من خلال الموزعين الفلسطينيين واللبنانيين، وفي الوقت الذي كانت فيه الأفلام الأوروبية والأميركية قد قطعت شوطاً باتجاه تطوير مفردات اللغة السينمائية وتنوع بنية وأساليب السرد السينمائي، غابت القيمة الفنية عن كل من فيلمي «صراع في جرش» و«وطني حبيبي» 1964، (ثاني فيلم روائي طويل أردني إخراج عبد الله كعوش) لحساب الصبغة التجارية، والسذاجة في الطرح والمعالجة، لكن إذا كان هناك ثمة أهمية للفيلمين، فهي تكمن ليس فقط بكونهما تاريخياً أول فيلمين سينمائيين أردنيين، إنما بالروح الشغوفة والمغامرة التي وقفت على إنتاجهما وإنجازهما أيضاً. فرغم غياب الخبرة والمعرفة السينمائية، اجتهد أصحاب الفيلمين وقاموا بتصنيع آلة التصوير السينمائي بأنفسهم، وبذلك تصبح هذه أول وآخر آلات تصوير سينمائي صنعت محلياً. كما قاموا بتحميض الفيلمين وطباعتهما محلياً بمواد ومعدات بدائية، غير أن سوية الفيلمين لم تبتعد عن بدائية تلك التقنيات



من فيلم «وطني حبيبي».

◄ ناقدة سينمائية أردنية.

الخطوة المعلقة

سبع سنوات فصلت إنتاج الفيلم السينمائي الأول عن الثاني، وهي مدة ليست بالقصيرة، فكلا الفيلمين جسّدا فكرة المبادرة الفردية في الإنتاج السينمائي، وعملياً لا يمكن لصناعة سينمائية أن تقوم على مبادرات فردية، لكن حينها -ستينيات القرن الماضي- أشرقت بادرة يتيمة من الدولة لرعاية السينما، حين استحدثت دائرة للسينما تتبع لوزارة الإعلام، مزودة ببنية تحتية متكاملة من؛ معدات، ومعامل تحميض...، ترمي إلى إنتاج الأفلام وتوزيعها، أثمرت عن إنتاج الجرائد الإخبارية، وبعض الأفلام التسجيلية كـ فيلم «عام بعد النكسة»، وفيلم «هجرة 67»...، كان من شأن هذه التجربة، لو استمرت، أن تؤسس لصناعة سينمائية في الأردن، إلا أن هذه البارقة ما لبثت أن خبت بعد فترة قصيرة جداً، عندما تم تحويل تبعية دائرة السينما إلى التلفزيون الأردني بعد افتتاحه عام 1968، فتم تهميش عملها تماماً، بالأحرى تفكيك نواة الصناعة السينمائية، فتحوّل بعدها مخرجي السينما إلى التلفزيون، وأُنتجَ في هذه المرحلة -أواخر ستينيات، وسبعينيات القرن الماضي- بعض الأفلام والتقارير التلفزيونية. إذن، منذ ذلك الحين كفت الدولة يدها عن تقديم أي دعم حقيقي للسينما، مكتفية بإحتفاء فلكلوري هنا أو هناك.

الفيلمان الروائيان القصيران؛ «غريب من الجزائر» إخراج جلال طعمة، و«المنجم» إخراج صلاح أبو هنود (1968)، والفيلمين الروائيين الطويلين «الأفعى»، و«الابن الثاني عشر» إخراج جلال طعمة (1970)، والفيلم الروائي الطويل «الشحاذ» إخراج محمد عزيزية (1972)، هي بعض الأفلام التي تمثل مرحلة الإحتواء التلفزيوني للسينما، وهكذا بقيت الخطوة الأولى باتجاه التأسيس لصناعة سينمائية أردنية معلّقة، لكن إنتاج الأفلام السينمائية استمرّ، وإن بشكل نادر على فترات زمنية متباعدة، بعض تلك الأفلام كان دون المستوى، وبعضها الآخر اجتهد أصحابها في تقديم مستوى جيد شكلاً ومضموناً، لكن؛ الشغف، روح المغامرة، والمبادرات الفردية هي من حرس بقاء شعلة الإنتاج مستمرة، فمثلاً أنتج عام (1987) الفيلم الروائي القصير «الحذاء» عن قصة لـ«محمد طمليه» إخراج محمد علوه، بمبادرة من رابطة الفنانين الأردنيين/ دائرة الثقافة والفنون، وفي مطلع تسعينيات القرن الماضي، بمبادرة فردية، أيضاً، كادت تودع المخرج السوري نجدة أنزور في السجن، عندما عثر على رجل أعمال أردني يقبل إنتاج فيلمه الروائي الطويل «حكاية شرقية» مقابل شيكات مؤجلة، أو بشكل أدق يقرضه تكاليف إنتاج الفيلم على أمل أن يتمكن الفيلم من حصد الأرباح حين عرضه في الصالات، لكن واقع الإقبال الجماهيري لم يسعف أنزور في تسديد قيمة تلك الشيكات.

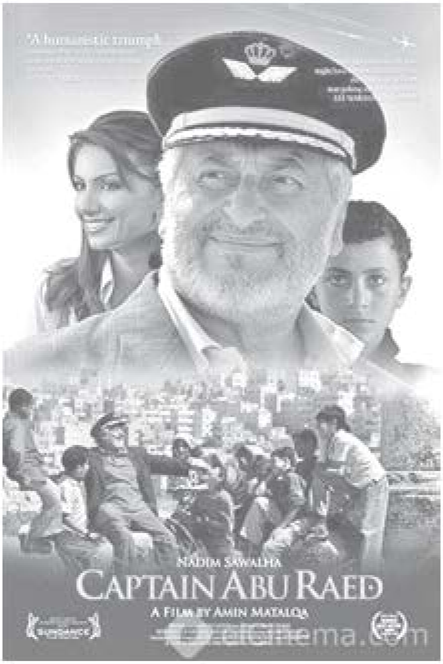
إذا كان إنتاج أفلام سينمائية أردنية (طويلة أو قصيرة) في الظروف الطبيعية أمراً نادراً، فكيف ستكون الحال مع حرب الخليج الثانية، مطلع تسعينيات القرن الماضي؟ حيث دفع الأردن ثمناً باهظاً تبعاً لموقفه السياسي الداعم للعراق، وكانت الساحة الفنية بشكل عام إحدى المجالات المتضررة جراء ذلك، فتمّت محاربة الفن والفنان الأردني، وكذلك تمّت مقاطعة الإنتاج التلفزيوني الأردني. هذه الأجواء جعلت حتى أمر المبادرة الفردية في السينما غير وارد في العقد الأخير من القرن العشرين.

حراك سينمائي

مع مطلع الألفية الثالثة، ثمة عوامل كان لها دور فاعل في دفع دفة إنتاج عدد كبير من الأفلام الأردنية (القصيرة في أغلبها)، فالثورة الرقمية التي وسمت العصر، جعلت كاميرا الفيديو الرقمية صغيرة الحجم، خفيفة الوزن يسهل حملها والتنقل بها، كما أصبحت واسعة الانتشار ومتاحة لنسبة كبيرة من الناس بفضل تكلفتها المنخفضة نسبياً، الأمر الذي ساهم بشكل كبير بتحول السينمائيين إلى هذا الآلة الجديدة، وبتوسيع فئة الناس المستخدمين لها من غير المحترفين، الأمر الذي انعكس بدوره على سويّة الأفلام المنتجة.

شكلت إنتاجات الأفلام الأردنية -في العقد الأول من الألفية الثالثة- في مجملها، ما يمكن أن نطلق عليه حراكاً سينمائياً أردنياً، ساهم في إطلاقه عدد من الجهات السينمائية التي أُسست بفترات متقاربة، سواء أكانت تلك الجهات مستقلة ذات ميزانيات مالية محدودة أو شبه معدومة، مثل «تعاونية عمان للأفلام» (تأسست في العام 2002)، و«أفلام من دون ميزانية»... أو هيئات شبه حكومية، ذات استقلال مالي، كـ«الهيئة الملكية للأفلام» (تأسست في العام 2003) التي اضطلعت بالدور الأكبر في دعم هذا الحراك، دون التقليل من الدور الذي أخذته على عاتقها الجهات المستقلة الأخرى، أو بعض شركات الإنتاج الخاص في هذا المجال، أو الجهود الفردية المحضة.

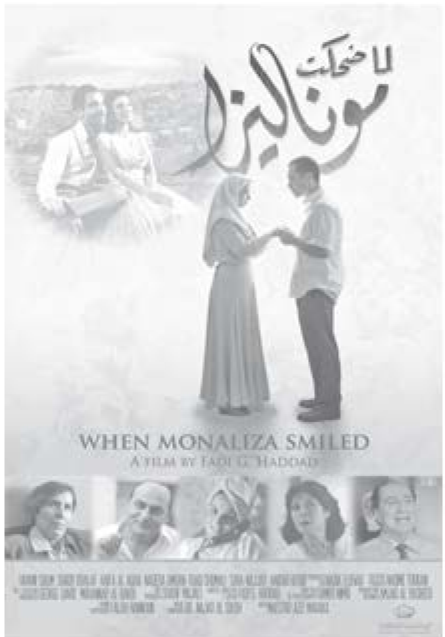
نقول حراكاً، ولا نقول صناعة سينمائية، لأن الصناعة يلزمها، بدايةً، بنية تحتية من استديوهات ومعدات، جزر مونتاج، كوادر مهنية وتقنية متعلمة ومدربة في كافة التخصصات المتعلقة بهذه الصناعة، كذلك يلزم أن يحقق رأس المال دورته الإنتاجية الطبيعية: من توفر رأس مال يصرف في إنتاج أفلام يتم تسويقها وعرضها في الصالات المحلية أو حتى العربية والعالمية، ليتم استرداد رأس المال مع ربح، ليصار إلى وضع رأس المال في مشروع سينمائي جديد، وهكذا... لكن واقع الحال ليس كذلك، فالأفلام المنتجة تتراوح بين أفلام بلا ميزانية، أو بميزانية محدودة، وهذا ما يفسر كون الأفلام المنتجة في أغلبها قصيرة، فالأفلام الطويلة: الروائية والتسجيلية تتطلب امكانيات وميزانيات كبيرة نسبياً وهي غير متاحة غالباً، إذن غزارة الإنتاج تنصبُّ على الأفلام القصيرة بأشكالها: الروائي، والتسجيلي، والتحرك، والأفلام بهذا الطول لا تجد لها سوق لعرضها في الصالات السينمائية حتى في الدول العريقة في صناعة السينما، فالسبيل المتاح أمامها فقط المهرجانات، وعلى أبعد تقدير يمكن أن تشتريها بعض محطات التلفزيون الفضائية، أما بالنسبة للأفلام الطويلة -بأشكالها أيضاً- يتطلب الأمر من صنّاعها أن



فيلم «كابتن أبو الرائد»

يبحثوا عن أكثر من جهة تمويلية تتقدم لهم منح مالية تساهم في مجموعها في أن يرى الفيلم النور، وقد تكون هذ الجهات: محلية، أو عربية، أو أجنبية، مثل: الهيئة الملكية للأفلام (خصصت قبل عامين صندوقاً يقدّم منحاً سنوية للأفلام بمقدار نصف مليون دينار أردني)، «صندوق سند» التابع لـ مهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي، و«صندوق إنجاز» التابع لـ مهرجان دبي السينمائي الدولي، الاتحاد الأوروبي، برنامج الأوروميد السمعي البصري (الذي أوجده الاتحاد الأوروبي بالأساس لغايات تطبيعية مع الكيان الصهيوني)، الـ «USAID»، وعدد من مؤسسات المجتمع المدني... وقد تفرض بعض هذه الجهات بدورها شروطها أو أجندتها الخاصة على

محتوى الفيلم المنتج. مسار الأفلام المنتجة وفق هذه الآلية يتخذ طريق المهرجانات أيضاً. وقليلة هي الأفلام الأردنية التي تمكنت بعد ذلك من أن تجد لها طريقاً بعد المهرجانات للعرض في الصالات المحلية وغير المحلية مثل: الفيلم الروائي «كابتن أبو الرائد» (2007)، إخراج أمين مطالقة، وفيلم «لما ضحكت موناليزا» (2012)، إخراج فادي ج. حداد، وإن وجدت هذه الفرصة للعرض قد لا يسعف حجم الجمهور في استرداد ما صرف على إنتاج الفيلم (أغلب الأفلام لم يصمد أكثر من شهر في صالات العرض) ليتم وضعه في مشروع فيلم آخر، إذن هي دورة إنتاجية غير مكتملة، لا يمكن معها ضمان استمرارية عجلة الإنتاج، ولا المساهمة في تكريس صناعة سينمائية في الأردن وفق هذه الآلية.



فيلم «لما ضحكت موناليزا»



فيلم «هذه صورتي وأنا ميت»

حضور سينمائي

ساهمت ثورة الديجتال في إعطاء الفرصة لطاقات سينمائية واعدة، وإن كانت متفاوتة في موهبتها وثقافتها السينمائية (حيث يفتقر الكثير منهم إلى ثقافة سينمائية، وإلى الإطلاع على نماذج لثقافات سينمائية عالمية، تساعدهم في صقل مواهبهم)، وتنوعت أفلامهم المنتجة في مواضيعها وتيماتها ومعالجاتها، وأساليبها، وفي أشكالها: روائي وثائقي، تحريك، وفي أطوالها: طويل، قصير، مع غزارة في إنتاج القصير كما أسلفنا (لكن يمكن للمتابع أن يلاحظ أن غزارة الكَم تأتي في الغالب على حساب الكيف)، رغم تنوع التيمات وهذا الكم من الأفلام المنتجة، إلا أنه ما زال الكثير أمام هذا الحراك السينمائي الوليد كي ينضج ويشكل هويته الخاصة، لكنه استطاع رغم ذلك أن يؤسس بشكل أو بآخر



من فيلم «الجمعة الأخيرة»

بحضور أردنيّ في الساحة السينمائية العربية والعالمية، من خلال المشاركة في أكثر من مهرجان سينمائي عربي وعالمي، وإحراز عدد من الجوائز -مع العلم أنّ حصول الفيلم على جائزة لا يعني بالضرورة أنه مهم وقيِّم- كجائزة أحسن ممثل «نديم صوالحة» في مهرجان دبي السينمائي عن دوره في فيلم «كابتن أبو الرائد»، كما أحرز الفيلم نفسه جائزة الجمهور في مهرجان (صن دانس) للسينما المستقلة في الولايات المتحدة الأميركية، وغيرها من الجوائز الدولية، كما حصل الفيلم الوثائقي الطويل «إعادة خلق» (2007)، إخراج محمود مساد على جائزة مهرجان سان سبستيان، وجائزة أحسن تصوير من مهرجان (صن دانس)، بينما أحرز جائزة أحسن فيلم روائي قصير فيلم «المشهد» (2008)، إخراج رفقي عساف وحازم في مهرجان أبو ظبي السينمائي، كذلك جائزة أحسن فيلم وثائقي طويل أحرزها فيلم «هذه صورتي وأنا ميت» (2010)، إخراج محمود المساد في مهرجان دبي السينمائي الدولي، وفي مهرجان دبي السينمائي، أيضاً، حاز فيلم «مدن الترانزيت» (2010)، إخراج محمد حشكي على جائزة (الفيبرسكي) وجائزة لجنة التحكيم الخاصة، التي حاز عليها أيضاً فيلم «الجمعة الأخيرة» (2011، إخراج يحيى عبد الله، وغير هذا الكثير من الأفلام والجوائز.

غابت الصناعة وحضرت الأفلام

كما يتضح ليست هناك سينما أردنية (صناعةً وهويةً)، إنما هناك أفلام سينمائية أردنية حققت نجاحات هنا أو هناك -فقد غابت الصناعة وحضرت الأفلام- وهذه النجاحات لم يواكبها تطور وبناء باتجاه التأسيس لصناعة سينمائية أردنية، فبقيت السينما خارج دائرة اهتمام الدولة (التي وأدت النواة الأولى عندما ضمت دائرة السينما إلى التلفزيون ولم تسعَ للتأسيس من جديد بعدها)، كما بقيت السينما أيضاً خارج دائرة اهتمام الشركات الخاصة القادرة على خوض غمار الإنتاج والتوزيع والعرض، وفي غياب هذه وتلك لم يبقَ حارساً لشعلة السينما سوى المبادرات الفردية، والبحث عن تمويل هنا أو هناك، والشغف الذي بدأت معه السينما في الأردن واستمرت به للآن.

الفن والإبداع وأثره في المجتمع

جلال طعمة

«الفن هو الكبرياء القومي للأمّة»

ولكن ما هو التعريف الحقيقي للفن والإبداع عندما نخص «الدراما» بحديثنا؟

الدراما هي ذلك الصراع بين الإنسان ونفسه؛

وبين الإنسان وأخيه الإنسان؛

وبين الإنسان والطبيعة؛

نحن مسمّى الخير والشر؛ من خلال الكوميديا أو التراجيديا التي تناقش مختلف مناحي الحياة الإنسانية، وكلما تشابكت عناصر هذا الصراع، كانت الدراما الناتجة أقوى تعبيراً وأكثر واقعية. وبالتالي، أشمل تأثيراً على المتلقي، سواء كان قارئاً أو مستمعاً، أو مشاهداً، والهدف الأساسي لهذا الصراع الدرامي هو تغيير الواقع الإنساني والواقع الاجتماعي إلى الأفضل؛ أي ما يجب أن يكون عليه، وليس ما هو كائن.

ولأن الفن والإبداع يمثّلان القدرة الخلاقة على ابتكار ما هو جميل وممتع حضارياً وفكرياً وإنسانياً، لا بد أن نعترف أنّ الحرية هي المناخ الصحي والطبيعي للإبداع. فحتّى يصبح الفنان مبدعاً لا بد له أن يقول ما يريد، ويكتب ما يريد، ويفكر ويبتكر ما يريد، والتكيف الحر مع تدفق المعلومات، مع الحفاظ على الخصوصية القومية، وتعميق المفاهيم الروحية.

يعيش إنسان اليوم في عالم تتسارع فيه المتغيرات وتتوالى الإنجازات العلمية والتكنولوجية، وتزول فيه الحدود أمام تدفّق المعلومات عبر وسائل الإعلام المختلفة، وخصوصاً الإنترنت والمحطات الفضائية، وتزداد فيه التحديات في مجال الحرية الفكرية، والعقائدية، والهوية.

ورغم أن التكنولوجيا هي علم ومعرفة، وتطور مادي وميتافيزيقي، إلا أنها في الوقت ذاته ثقافة فرد وثقافة مجتمع، وثقافة وطن.

ولأن المعرفة تبدأ بالذات الإنسانية العاقلة، فإن للفن الدور الرئيسي في بناء هذه الذات، وتحدد له أهدافه وهويته، وانتماءه.

مخرج سينمائي أردني.

فالمعرفة ترقى بالفكر.. والفن يرقى بالوجدان، ولا يغني أحدهما عن الآخر في مسيرة الحياة، ولهذا شغلت العلاقة بين الفن والحياة بال المفكرين والفلاسفة على مرّ العصور، وستظل تشغلهم طالما كان هناك فن وكانت هناك حياة.

فمنذ فجر التاريخ كان الإبداع هو الوسيلة الوحيدة التي عبَّر من خلالها الإنسان الأول عن ذاته وعن ماهية وجوده، وكذلك الوسيلة الأكثر فعالية للتواصل مع نفسه ومع عائلته، ومن ثم مع بيئته، ومع من حوله. في بداية الأمر كانت الأصوات وسيلته للتعبير عن مشاعره وعمّا يجول في خاطره، وإيصال ما يريده للآخرين. ثم استعمل الإشارة، وبعدها الإيماء الحركي أو التمثيلي، وانتقل بعدها إلى الرسم على الجدران وجذوع الأشجار، وفي فترة لاحقة، ومع تطوره في سلم المعرفة، اهتدى إلى الخط، ثم اللغة، والكتابة، وبعدها دخل مرحلة التطور المعرفي والثقافي من خلال الموسيقى والأدب، وبعدها المسرح، إلى أن وصل إلى أم الفنون الصورة السينمائية المرئية (السينما) والتي سميت «الفن السابع» لأنها جمعت تحت مظلتها جميع الفنون التي سبقتها بوسائلها التعبيرية المختلفة، وصهرتها بوسيلة تعبيرية واحدة مركّبة، لها خاصية الوهم بالواقع، حيث تقنع المشاهد بواقعية الأحداث لحظة حدوثها في المكان والزمان، ولهذا تعتبر السينما فن الفعل المباشر، وفن المواجهة المباشرة، وفن التدخل المباشر، في مختلف جوانب الحياة البشرية.

إن التقدم العلمي والتقني أعطى للصورة والكلمة بعداً نفسياً، ودوراً رئيسياً في التواصل مع الآخرين إنسانياً، واجتماعياً، وفي كل مكان على مستوى الكرة الأرضية، وفي اللحظة نفسها، فضاقت مساحة العالم الجغرافية، واتسعت مساحته الإنسانية.

ولأن الكلمة في الأدب والصحافة، بمفرداتها المحدودة، تبقى محصورة في إطار الفكرة المحدّدة، والتي هي بدورها؛ أي الفكرة، تبقى محدودة في المكان والزمان، لهذا تكون عاجزة عن التعبير، والإجابة عن الكثير من الأسئلة الفلسفية التي يثيرها الإنسان حول ماهية وجوده، وعبثية حياته، وأسرار موته، فتأتي الصورة؛ أي السينما، لتفتح أمامه آفاقاً واسعة بما وفرته لها التكنولوجيا الرقمية من إمكانيات هائلة، لتخرج بالأسئلة من حيّز الكلمة، إلى رؤية بصرية تتجسد أمام عينيه بخيال وعبقرية فاقت خيال الإنسان وتأملاته، وافتتحت بكل جرأة خصوصية فلسفة الثنائيات المتضادة في الكون والإنسان كالحياة والموت، الحرية والعبودية، الظلم والعدالة، الحب والكراهية... إلخ، لنكتشف من خلالها أن هذه المتضادات هي أساس الحياة وسرّ وجودها.

فالحب يتعمّق وجوده ويكتسب قيمته من وجود الكراهية، ومن خلال الكراهية نعشق الحب، وجمال الحياة، والاستمتاع بها. وما بحث الإنسان الدائم عن السعادة في ثنايا الحياة ما هو إلا هروب من قتامة الموت وصمته الرهيب.

ولهذا، أصبح الفيلم السينمائي علاجاً لمشاكل الإنسان اليومية من خلال عملية التطهير النفسي «كاثارسيس» باللغة اليونانية؛ التي يشعر بها مشاهد الفيلم عندما يصل إلى مرحلة المشاركة الوجدانية مع أحداث الفيلم وأبطاله، فيتخلّص من الشحنات السالبة والمتراكمة في عقله الباطن عن طريق البكاء أو الضحك على المواقف والأحداث الدرامية التي يعيشها خلال مشاهدته الفيلم، فيشعر بالسعادة ويعيد إلى نفسه التوازن الروحي والجسدي.

بالإضافة إلى أن الفيلم السينمائي يستطيع أن يقوم بمهمة السفير المتجوّل والناطق بصوت البلد المنتجة لهذا الفيلم، ومعبراً عن ثقافته وتقاليده، وكاشفاً للآخرين بيئته وحضارته.

وفضلاً عن ذلك، فإن الفيلم السينمائي يستطيع أن يقوم بمهمة الملحق السياحي، والتجاري، والصناعي، وبمهمة المرشد والمعلم في المجتمعات التي لم تتح لها فرصة التعليم والتعلّم، فالصورة تُغني عن ألف كلمة.

وقد أثبت العلم أن معلوماتنا وقوى إدراكنا تصل إلينا عن طريق العين بنسبة 93%، وعن طريق الأذن 4%، وبقية الحواس 3%، ولهذا نرى أن القادة، ورجال الحكم والسياسة، وأعلام الفن والأدب، يعتبرون أن الفن عموماً، والسينما خصوصاً، رسالة، وفن، وسلاح، وقد قال هتلر أثناء الحرب العالمية الثانية: «السينما أقوى سلاح في يدي، أقوى من المدفع، والطائرة، والصاروخ».

وقد عرفت الدول المتحضّرة أهمية هذا الفن وخطورته في توجيه الرأي العام، وتأثيره في حياة الشعوب، ومقدرته على تشكيل مفاهيم الفرد والمجتمع كما يريد صُنّاع القرار، فوضعته في المكان اللائق، ووضعت العاملين فيه على قمة الهرم الاجتماعي احتراماً وتقديراً، وكوّنت له المجالس الفنية، والمؤسسات الإنتاجية، وحتى أنشأت وزارة خاصة بالفن السينمائي، وأقامت له المهرجانات، ووزعت أرفع الجوائز من السعفة الذهبية إلى الأوسكار.

فأين نحن من هذا؟

وضع الأردن الجغرافي سينمائياً

يعتبر الأردن مصدراً للطاقات البشرية، ويتميز أبناؤه بالذكاء والمقدرة على الإبداع، ولكن من الثابت كذلك أن الأردن هو البلد الوحيد في المنطقة العربية الذي يفتقر إلى صناعة سينمائية، فمعظم الدول العربية لديها مؤسسات للإنتاج السينمائي، وتشارك في المهرجانات العالمية بمجموعة من الأفلام، والتي من شأنها تعريف الدول المشاركة بحضارة بلدانها، وتعكس صورة إيجابية فكرياً وثقافياً واجتماعياً لشعوبها، مع الدعم المتواصل، المادي والمعنوي، لهذا الفن الراقي. وأذكر هنا بكل تقدير واحترام دولة أبو ظبي الشقيقة التي خصصت مؤخراً مليار دولار لإنتاج أفلام سينمائية رفيعة المستوى وتقديم كافة الخدمات لكبريات شركات الإنتاج السينمائي العربية والعالمية.

ورغم هذا، نجد أن دور الأردن في هذا المجال، وللأسف الشديد، لا يتعدّى دور المشاهد المتفرّج، والمصفّق لأفلام الغير، وكأن الأردن عاقر سينمائياً، الأمر الذي يحزّ في نفوس أبنائه من كتاب، ومخرجين، وممثلين، وهم يشاهدون أفلام إخوانهم العرب، ويقرأون أخبارهم يومياً في الصحف المحلية، والأمل يملأ نفوسهم، منذ أكثر من خمس وأربعين سنة، بسينما أردنية يحققون من خلالها طموحاتهم الكبيرة، ويكونوا نداً لإخوانهم العرب في هذا المجال الحيوي.

وإذا أردنا أن نبني مجتمعنا الأردني على أسس متينة من الفكر والمعرفة، وأن نمدّ جسور التفاهم بين شعوب الأقطار العربية، وشعوب العالم الأخرى، لا بد لنا أن نكون على مستوى هذا التحدي، ونبني لأنفسنا هوية فنية سينمائية نفتخر بها وتفتخر بنا بين شعوب الأرض.

لقد طال الانتظار لمجيء ذلك المسؤول الذي يستطيع أن يعلق الجرس.

فمن لا يلعب في الملعب، لا يمكن أن يحرز هدفاً

ومن لا يحب الفنّ، لا يحب الحياة

ومن لا يحب السينما، لا يحب الجمال.

تاريخ السينما في الأردن

بالرغم من انعدام الدعم المادي أو المعنوي لهذا الفن الحضاري، لا على المستوى الرسمي، ولا المستوى الشعبي، فقد برزت بعض المحاولات الفردية لعمل أفلام سينمائية أردنية، مثل: «صراع في جرش»، «وطني حبيبي»، «نسر الشرق»، في فترة الستينيات من القرن الماضي، وكانت تلك تجارب ينقصها رأس المال، والتقنية العالية، والخبرة الفنية للعاملين فيها.

وعند إنشاء التلفزيون الأردني سنة 1968، وعودة المخرج جلال طعمة بعد دراسة فن الإخراج السينمائي لمدة خمس

سنوات في أكاديمية الفنون- المعهد العالي للسينما في القاهرة، التحق بالعمل كمخرج في التلفزيون الأردني منذ العام 1968 ولغاية العام 1978.

قام بإخراج فيلم «الأفعى» (90 دقيقة) في العام 1971، وهو دراما اجتماعية تقوم على فكرة أن في داخل كل أنثى تنام أفعى ناعمة الملمس، تثور هذه الأفعى عندما يتعدى شخص آخر على خصوصية وحقوق هذه الأنثى، وتحاول أن تدمّر الطرف الآخر، ولكن في أغلب الأحيان تؤدي هذه الثورة إلى تدمير الطرفين.

قام ببطولة فيلم «الأفعى» سهيل إلياس، مهدي يانس، المرحوم محمود أبو غريب، ثراء الدبسي، ولينا باتع. وقد شارك في مهرجان سينما الشباب في العام 1972، والذي عقد في دمشق.

وفي العام 1972، قام بإخراج الفيلم الكوميدي «الابن الثاني عشر» (90 دقيقة)، بطولة المرحوم محمود أبو غريب، المرحوم وليد بركات، المرحومة رشيدة الدجاني، غسان المشيني، نعيم الموح، أحمد القوادري، فؤاد الشوملي، وآخرون غيرهم.

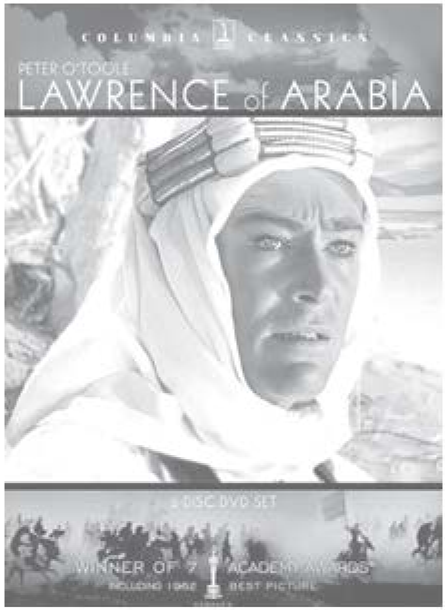
كذلك، قام بإخراج فيلم «غريب من الجزائر» (50 دقيقة)، وفيلم «الطريق إلى القدس» (50 دقيقة).

وفي العام 1973 قام المخرج محمد عزيزية بإخراج فيلم «الشحاد» ثم فيلم «حكاية شرقية».



من فيلم «الأفعى»

وفي العام 2003، وبعد إنشاء الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، نشطت الحركة السينمائية بين الشباب المتحمس والدارس لهذا الفن العريق، وبدعم من سمو الأمير علي، وسمو الأميرة ريم، حيث تم إنتاج العديد من الأفلام القصيرة والتجارب الفردية، إلا أن دعم هذه الهيئة للفن السينمائي الأردني جاء أقل من التوقعات لأسباب مادية بحتة.



فيلم «لورنس العرب».

مبررات إنشاء سينما أردنية

إن مبررات قيام مؤسسة تهتم بالصناعة السينمائية عديدة ومتنوعة، منها مبررات اجتماعية وسياسية وسياحية وفكرية وثقافية، نذكر منها على سبيل المثال:

1- موقع الأردن الجغرافي، وسهولة الوصول إليه براً وجواً وبحراً، وما يتمتع به من مناخ معتدل صيفاً وشتاءً. بالإضافة إلى توفر طبيعة تشكل مطلباً للتصوير السينمائي من جبال وغابات وسهول صحراوية، كذلك الأمكنة التاريخية والمواقع الأثرية، ولا ننسى البتراء ووادي رم، حيث صوّر المخرج البريطاني «ديفيد لين» فيلمه الشهير «لورنس العرب»، وقد عملتُ أنا شخصياً بهذا الفيلم كمساعد مخرج لمدة ثمانية أشهر.

2- الاستقرار السياسي والأمني الذي يتمتع به الأردن.

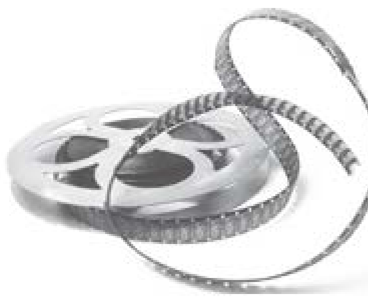
3- الأردن هو الدولة الوحيدة بين الدول العربية التي ليس لديها مؤسسة خاصة بصناعة السينما.

4- زيادة الطلب على الأفلام السينمائية من قبل مختلف المحطات الفضائية العربية والتي يزيد عددها عن ألف محطة فضائية.

5- توفر الكفاءات المؤهلة في مختلف المجالات الفنية والتقنية، وكذلك انخفاض الأجور مقارنة مع الدول الأخرى.

6- التشجيع الرسمي على الاستثمار وتوفر العديد من الإعفاءات الضريبية.

7- حرية إدخال وإخراج العملة دون معوقات من الداخل أو الخارج... إلخ.



مبارك ونصّار ورياحنة..
يحققون نجوميتهم السينمائية في هوليوود الشرق

◄ ذكريات حرب

رغم المحاولات الفردية التي ظهرت مؤخراً في بعض المهرجانات السينمائية، والتي حققت حضوراً متميزاً، وحصدت جوائز عربية ودولية مثل؛ «كابتن أبو رائد» لأمين مطالقة – انتاج مشترك، و«مدن ترانزيت» لمحمد الحشكي -مشروع تدريب في الهيئة الملكية الأردنية، و«الجمعة الأخيرة» ليحيي العبدالله، و«من وراء الباب» لمعتز مطر، و«هذه صورتي عندما كنت ميتاً» لمحمود المساد، و«سمك فوق سطح البحر» لحازم البيطار، و«الشراكسة» لمحي الدين قندور، و«سبع ساعات فرق» لديمة عمرو، إلا أن صناعة الفيلم الأردني التي بدأت بوادرها في نهاية خمسينيات القرن الماضي ما زالت متعسرة الولادة، ضعيفة الحدث، سطحية المشهد.

وإذا كانت بعض المؤسسات مثل؛ الهيئة الملكية الأردنية للأفلام وتعاونية عمان لصناعة الأفلام، ومعهد البحر الأحمر للعلوم السينمائية، وكليات الفنون الجميلة في الجامعات الأردنية، وغيرها قد ساهمت في صناعة الفيلم الأردني، إلا أن هذه المساهمة تبقى محدودة قياساً مع عمر الدراما الأردنية التي يمتد عمرها أكثر من خمسين عاماً، والتي بحاجة إلى رؤية سينمائية متجذرة، وخبرة دراماتيكية في تأسيس صناعته، وأداة تسويقية ذكية، إضافة لدعم مالي موصول ببحث استراتيجي لإنتاج أفلام بمواصفات فنية ودولية، ونستثني من حديثنا السابق الممثل الأردني الذي استطاع في السنوات الأخيرة، أن يجد لنفسه موطئ قدم في السينما العربية بأدائه وإحساسه العالي، وينافس زملاءه العرب باقتدار ملفت للنظر؛ كـ«إياد نصار» و«صبا مبارك» و«منذر رياحنة» الذين كان لهم الحظ الأوفر في تحقيق حلمهم السينمائي في «هوليوود الشرق»، متكئين على تاريخهم الدرامي المميز ويقينهم أن «مصر» هي بوابة الممثل للعالم العربي والعالمي من جهة، ولعدم توافر صناعة سينمائية راسخة للفيلم الأردني من جهة أخرى، وليغدوا بعد أعمالهم السينمائية المصرية نجوماً يُشار لهم بالبنان.

نصار.. أنموذج لمحاكاة الشخصية السينمائية

لعل ما أعطاه الدافع المؤثر للعمل في السينما المصرية، أن أعماله التلفزيونية مثل «الحجاج» و«الأمين والمأمون» و«الاجتياح» سبقته إلى «مصر»، والتي كان لها الحظوة الكبرى

◄ كاتبة أردنية.



الممثل الأردني إياد نصار - فيلم «حفل زفاف»

في الثناء والتقدير، وما كانت أعماله التلفزيونية المصرية وأهمها «الجماعة» إلا خطوة أولى لدخول السينما المصرية، محققاً، كما فعل في التلفزيون، نجاحاً ملحوظاً، رغم أنه ما زال في بداية الطريق.

مع أن فيلم «بصرة»، أول أعماله السينمائية مع باسم سمرة، إلا أن الممثل الأردني إياد نصار يرى في فيلم «أدرينالين» بدايته الحقيقية في السينما مع خالد الصاوي وغادة عبد الرازق وسامح الصريطي، والفيلم من تأليف محمد عبد الخالق وإخراج محمود كامل، وقدم فيه دور «عمر» ضابط مباحث غير تقليدي يلازم «محمود» – خالد الصاوي- لاكتشاف تفاصيل جريمة قتل، فيها الكثير من الإثارة والتشويق. وقد عبَّر نصار في أكثر من حديث له عن سعادته بهذه التجربة، موضحاً أن طبيعة الفيلم هي طبيعة بوليسية بالدرجة الأولى، فـ«أدرينالين» هو اسم المادة التي يفرزها الجسم في لحظات الخوف والشعور بالخطر. وعن مشاهده بالفيلم، بيَّن نصار أن كل المشاهد كانت صعبة للغاية ولفت أنظار النقاد في طريقة تعامله السيكولوجي مع الشخصية بانفعالاتها المتدرجة بدءاً من وقوع الجريمة، مروراً بالتحقيقات وكشف الملابسات، نهاية بنبش قبر صديقه – أبو الليل – لإنقاذه.

كما شارك نصار بفيلم «حفل زفاف» في نيسان 2009، وهو الفيلم السينمائي الثالث له، مع محمد رياض وهيدي كرم وأحمد التهامي وإخراج أحمد يسري. ويؤدي فيه دور مراد صاحب شركة مقاولات يذهب مع أصدقائه برحلة قبل زواج أحدهم وهناك تحدث مفاجأة تغيِّر مجرى الأحداث.

إياد نصار الذي يرى في مصر قبلة الفنانين العرب، يؤكد أن الطموح والثقافة في تقديم أعمال فنية متميزة كانت وراء قدومه إلى مصر، مبيناً أنه يعمل على إثبات ذاته من خلال تحقيقه في الأدوار التي تُعرض عليه كما أن الجمهور المصري جمهور ذكي ويمتلك موهبة التلقي، والتعامل معه ليس سهلاً.

وأن الفنان في مصر له بريق مختلف. ففي الأردن أو سوريا عندما يقدّم الفنان عملاً جيداً يقابله الناس في الشارع ويبتسمون في وجهه، وهي طريقة في تقديرهم له، أما في مصر، فالموضوع مختلف؛ صخب واحتفاء إعلامي به، مما يمنحه شهرة كبيرة على مستوى الوطن العربي كله.

وحلَ نصار ضيف شرف في «بنتين من مصر» لصبا مبارك وزينة عام 2010، وأدّى دور الرجل الشرقي الذي يُعرِض خطيبته «زينة» لفحص العذرية، ثم يعتذر عن الارتباط بها لعدم ثقته بجنس حواء.

في 2012، حقق نصار حضوراً مثمراً عندما عُرِض له فيلمان، الأول «ساعة ونصف» وقدّم دور الشاب «عز» الذي تسبب الفقر في تخليه عن شهادته الجامعية، وعمل بائعاً لكتب الحب في القطار الذى احترق بالعياط جنوب الجيزة. وأشاد النقاد بدوره في الفيلم الذي يُعدّ نقلة نوعية بأدائه. وقد شارك نصار عدد كبير من الممثلين، منهم سمية الخشاب، أحمد بدير، سوسن بدر، آيتن عامر، يسرا اللوزي، أحمد فلوكس، وغيرهم. والفيلم من تأليف أحمد عبدالله وإخراج وائل إحسان وانتاج أحمد السبكي. وفي كانون الأول من العام نفسه، عرض فيلم «مصور قتيل» في المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة السينمائي بدورته الـ35. وتدور أحداثه عن ارتكاب مصور فوتوغرافي سلسلة جرائم بسبب خلل نفسي أصيب به في طفولته. والفيلم من إخراج كريم العدل. وأثبت نصار أنه ممثل فريد من نوعه يستطيع أن يقدم شخصية المريض النفسي ببراعة.

ورغم تواجده المستمر في مصر، إلا أنه يرفض المشاركة بالأفلام لأجل الظهور فقط، بل هو يبحث عن أدوار تثري السينما من ناحية، ويشبع رغباته الفنية من ناحية أخرى. ويحرص على تقديم أعمال ذات مضمون وتناقش قضية تفيد المشاهد فعلياً؛ لأن الأعمال السينمائية لها مذاق خاص، ودائماً ما تظل هناك حالة من التواصل بين الفنان والشخصية التي يجسدها. كما أن البطولة الفردية لا تشغله بقدر اختيار الدور الذي يرضيه ويناسبه. فالتمثيل ليس مجرد شهرة ونجومية، بل حالة تقمص كامل، ولذلك هو ينتمي إلى مدرسة المنهج بالتمثيل، وتعني التقمص الكامل الذي يفرض عليه تغيير شكله وأسلوبه وطريقة كلامه وشعره وانفعالاته، ليجد نفسه يعيش داخل شخصية مختلفة عنه تماماً من خلال تمارين متعددة يمارسها مع نفسه، وهو ما يتسبب في خروج كل شخصية مختلفة تماماً عن الأخرى. وهنا تختلف الدراما التلفزيونية عن السينما التي يستمتع بها.

كما أنه لن يتردد في المشاركة بفيلم سينمائي أردني، شرط أن تتوافر كل العناصر الصناعية والإنتاجية والرؤية السينمائية، لأنه لن يجازف باسمه الفني بعد الذي حققه من نجومية خلال السنوات الماضية بمصر.

صبا مبارك: «بنتين من مصر» ضمن أفضل 100 فيلم

توجهت إلى عروس الفن «مصر» بعد مشاركاتها السينمائية العربية المتعددة مثل؛ الفيلم التونسي «الأوديسة» مع المخرج إبراهيم باباي الذي عرض في مهرجانات دولية منها قرطاج وفينيسيا. كما شاركت في الفيلم السوري «خارج التغطية» مع المخرج عبد اللطيف عبد الحميد، ومن ثم تجربتها الثالثة «سفر الأجنحة» السوري مع المخرج ثائر موسى، مؤمنة أن العمل الفني المتميّز لا ينتمي إلى جنسية إقليمية واحدة، والفنان له حرية العمل والتواجد في أي بلد عربي أو أوروبي تقوده أقداره إليه، وأن طموحها مرتبط بخطواتها الجديدة القادمة. وكسب المزيد من التراكم الثقافي والخبرات التي تثريها وتثبت أقدامها كممثلة لا كنجمة، حيث تجد بينهما فرقاً واضحاً.

ورغم سعادة الممثلة الأردنية صبا مبارك في تجربة التمثيل في مصر، إلا أنها تؤكد أنها لم تقصد «هوليوود الشرق» لتصبح

نجمة، لأنها نجمة بالفعل، معربة عن ألمها لأن النجومية التي صنعتها طوال عشر سنوات من العمل الفني لم تشفع لها لدى الجمهور المصري الذي لم يكن يعرفها حتى رآها في الأعمال المصرية؛ التلفزيون. مبينة أن المُشاهد المصري يهتم أكثر بالأعمال المصرية. نافية أن يكون تفكيرها في اقتحام السينما المصرية جاء كخطوة لحجز مكان بين النجمات العربيات بمصر، لأنها تملك مكانها أينما كانت لا سيما بعد أن حققته في بلدها، فهي جاءت لتخوض تجربة جديدة ثم تعود بعد ذلك إلى مكانها.

لا أحد ينكر أن فيلم «بنتين من مصر» الذي قدمته مع الممثلة زينة وطارق لطفي وضيف الشرف إياد نصار، وقام بإخراجه محمد أمين، يُعدّ من أهم الأفلام المصرية التي تم إنتاجها في السنوات العشر الأخيرة، ووضع ضمن قائمة أفضل 100 فيلم في مصر، وشارك بمهرجان «كان» السينمائي. وقد فازت مبارك بجائزة أفضل ممثلة عن دورها في الفيلم، وحصل محمد أمين على جائزة أفضل سيناريست عن الفيلم في الدورة التاسعة والخمسين لـ«مهرجان المركز الكاثوليكى المصري للسينما». واحتلت مبارك المراتب الأولى في جميع الاستفتاءات والمهرجانات العربية في السنوات الماضية، والمركز الأول في استفتاء الجمهور على موقع السينما عن دورها في الفيلم الذي يُعدّ أول تجاربها السينمائية على الإطلاق.

وعن تقييمها لتجربتها في السينما المصرية من خلال فيلم «بنتين من مصر» الذي يعتبر من الأفلام السياسية، تقول مبارك: أعتقد أن استقطاب الجمهور المصري بحاجة إلى باع طويل من الزمن، ولكن خطوة «بنتين من مصر» هي خطوة في الاتجاه الصحيح، ولم تكن التجربة خياراً سهلاً. فبدل أن نتجه إلى الفيلم التجاري الذي سيعجب الجمهور، فكرنا بمشروع يبقى خالداً، وربما يكون مشروعاً جماهيرياً، ولكن هذه المشاريع تتطلّب وقتاً لكي تتحقق.

جسّدت صبا دوراً استثنائياً في الفيلم؛ الدكتورة داليا التي تعمل في إحدى المستشفيات الحكومية، وتحضر رسالة الماجستير بعد تفوقها في الدبلوم، منتمية إلى طبقة متوسطة. جميلة، لكنها بلغت الثلاثين ولم تتزوج مثل ملايين الفتيات في مصر، وتتعامل مع الثقافة الجنسية باعتبارها محظورات لا يجب الاقتراب منها، وبرغم تفوقها الدراسي يظل حلم حياتها الزواج، وتصادف الكثير من النماذج السلبية لشباب، منهم العميل عند الأمن، والشاب اللامنتمي الذي يرفض المجتمع بكل مؤسساته، والمهندس الذي يحاول زراعة الصحراء، إلا أن قرض ومديونية البنك يضطرانه للهرب خارج البلاد. إضافة إلى أن الفيلم يطرح قضايا عدة مثل؛ ضعف فرص العمل للشباب، ضائقة ذات اليد والمستوى الاجتماعي، وهجرة الشباب للبحث عن حلم يتحول في فترة زمنية قصيرة إلى كابوس، والعجز الجسدي. إضافة إلى القضية الرئيسية، وهي تأخر سن الزواج عند البنات. وتفوقت مبارك بأدواتها التعبيرية، وتلقائيتها العالية، وإحساسها بروح الشخصية بجذب المشاهد إلى عمق ما يحدث لها من انتكاسات تحاول التغلب عليها لرسم ابتسامة واهنة، فيما تنتظره من أمل، لتغيير واقعها الذي جسدته ببراعة متمكنة.

وصرحت مبارك أن الفن في مصر لا يختلف كثيراً عن الأردن في أسلوب العمل، مشيرة إلى أن الفارق الوحيد هو أن الأردن لا يمتلك صناعة سينمائية بمعنى الكلمة مثل مصر؛ صاحبة التاريخ، واصفة ما يتم تقديمه في الأردن أنه مجرد تجارب. وأن هناك ضعفاً واضحاً في الإنتاج الدرامي الأردني لعدم وجود من يدعم هذه الصناعة سواء القطاع العام أو الخاص. مشيرة أنها وافقت على المشاركة بفيلم «مدن ترانزيت» لمحمد حشكي مجاناً لأنها تدعم صناعة السينما في الأردن المليء بمواهب وإبداعات مميزة. وأن هناك جيلاً كاملاً من الشباب يرغب في أن يكون له دور في تسيير عجلة الفنون بكل أنواعها.



الممثلة الأردنية صبا مبارك - فيلم «بنتين من مصر»

وكانت مبارك قد شاركت في أعمال تلفزيونية مصرية مثل «شربات لوز» مع يسرا و«حكايات بنات»، مما أسس لها جمهوراً عريضاً في مصر منتظراً أدوارها القادمة. ففاجأتهم بالفيلم الذي سجلت به حضوراً سينمائياً مؤثراً، مؤكدة أن لا مجال للمجازفة سينمائياً في مصر التي تمتلك أسس للصناعة، وأن تجربتها الأولى جاءت موفقة مع منتجة مثل إسعاد يونس التي تعد من أهم المنتجين، وسيناريو قوي ومخرج متمكن، لذلك يجب أن تحسب خطواتها جيداً في أي عمل سينمائي قادم. وربما هذا ما يجعله فيلماً مميزاً ليعيش في الذاكرة المصرية والعربية. ولا ريب أن هذه التجربة قد وضعتها مع أخريات في أعلى الهرم الفني العربي أداءً وجماهيرياً.

وتستعدُ مبارك التي شاركت مؤخراً في فيلم عالمي «هاملتون» لتجربة سينمائية جديدة مع النجم هاني سلامة في فيلم «الراهب»، إضافة إلى مشاريع سينمائية أخرى في المستقبل القريب.

منذر رياحنة.. النجاح في مصر له مذاق خاص

عُرِض في دور السينمائية المصرية خلال الفترة الماضية فيلم «جرسونيرة»، وهو التجربة السينمائية الثانية للممثل الأردني منذر رياحنة الذي قدّم قبل عامين أو ثلاثة أهم دور تلفزيوني بمسلسل «خطوط حمراء»، والذي كان سبباً في تعريف الجمهور المصري به، وبموهبته الفنية المتألقة. فيلم «جرسونيرة » الذي حقق إيرادات عالية، من بطولة ثلاثة نجوم فقط هم «غادة عبد الرازق»، و«نضال الشافعي»، و«منذر رياحنة»، وهو أول عمل سينمائي مصري يقدُم بطريقة مختلفة، وتدور الأحداث حول لص محترف اسمه (شندي) يقتحم شقة سفير سابق ورئيس حزب سياسي، ويسطو على



الممثل الأردني منذر رياحنة - فيلم «جرسونيرة».

ممتلكاته وأمواله، ويستغل علاقته بعشيقته ويصورهما في أوضاع ساخنة لابتزازه، ثم تحدث مفاجأة تقلب الأحداث رأساً على عقب. الفيلم من تأليف حازم متولي، وإخراج هاني جرجس فوزي.

قدَّم رياحنة دوراً يُحسب له سينمائياً، مما حدا بالنقاد للإشادة به واعترافهم أن رياحنة كان أكثرهم إقناعاً على الشاشة. كما أنه تمكن من اللهجة المصرية، فبدت طبيعية، ودخل في تحدٍ مع ذاته عبر أداء دور لا تكمن صعوبته في أنه يدور في مكان واحد، بل في تشويق وجذب انتباه المشاهد إلى روح النص طوال فترة الفيلم.

وأكد منذر رياحنة -الذي درس الإخراج التلفزيوني والمسرحي في جامعة اليرموك، وقدَّم فيلمه الدرامي القصير «لا شيء مهم» مشروعاً لتخرجه- أن التخوف من فكرة المكان الواحد لم يكن وارداً مقارنة مع التخوف من فكرة الاعتماد على ثلاثة ممثلين دون وجود فنانين آخرين: ما جعل الأداء يشبه لعبة «بينغ بونغ» يقذف كل واحد الكرة للآخر، ولا يمكن لأحدهم إبطاء هذه الحركة لأنها قد تهبط بإيقاع التمثيل وتبدّد روح الفيلم، وبالتالي يفقد المشاهد اندماجه مع الأحداث.

كانت انطلاقته الفنية الأولى في فيلم «المصلحة» مع أحمد السقا في العام 2012، الذي قدَّم فيه ثلاثة مشاهد اجتهد فيها، حتى تكون بوابته للدراما المصرية. وذلك بعد لقائه مع المخرجة «ساندرا نشأت» التي شاهدت مجموعة من أعماله،

فرشحته للفيلم الذي كان بحاجة لوجود شخصية أردنية، ليلتقي بالممثل أحمد السقا، ويقدم له فرصة عمره في «خطوط حمراء».

رياحنة الذي يعشق التمثيل، ويحب التغيير في كل ما يقدمه، لا ينظر إلى مساحة الدور بقدر أهميته وتأثيره، معلقاً أن هناك فنانين عالميين نالوا جائزة الأوسكار عن مشهد واحد، وبالتأكيد لا يمانع تأدية دور صغير، ما دام مؤثراً في أحداث عمل جيد، بغض النظر عن نوعيته.

ويرى أن التفاصيل التي يرسمها الممثل هي البصمة التي تميزه عن غيره، وأن الجميع تربوا على الفن المصري، ومن يفكر في تجاوز الدراما المصرية التلفزيونية أو السينمائية، فلن يحقق نجاحاً فنياً مميزاً، فالدراما المصرية هي الأساس، وهي عمود المدارس النقدية، والمسارح الفنية، ولا بد لأي فنان أن يمر من بوابة مصر، ليأخذ بصمتها، لما لها من قاعدة فنية واسعة. فالسينما المصرية «هوليوود الشرق» كانت وما زالت حلم كل الفنانين العرب، وهي الوسيلة الفضلى للوصول للجمهور العربي، وعبّر عن سعادته لإتاحة الفرصة له للوقوف بجوار فناني مصر، فالنجاح في مصر له مذاق خاص.

وعن تجربته السينمائية، يؤكد رياحنة أنه من عشاق السينما، والعمل فيها متعة فنية لا حدود لها، لكنه أيضاً لن يقدم إلا الدور الذي يرى فيه إضافة فنية جديدة.. ورغم أن أعماله القليلة قدمته بأدوار الشر، إلا أنه بطبيعة الحال لن يتوقف عند هذه النوعية من الأدوار.. فما زال في البداية، وهناك الكثير في جعبته للسينما. رافضاً تصنيف الفنان في خانة العالمية أو العربية، معللاً أن الفن تجاوز الحدود والمسافات وأنه مع التواجد العربي المختلط في كل الدراما العربية، فالفن أيضاً ثقافة.

ولا ننسى أن هناك أسماء أيضاً دخلت الدراما والسينما المصرية، منهم: «ياسر المصري» الذي قدم دورين –الأب والابن– في فيلم «كف القمر» مع خالد صالح وغادة عبد الرازق وجومانة مراد ووفاء عامر، من إخراج خالد يوسف. وتميز بحضوره السينمائي إلى جانب تلك الكوكبة. كما شاركت مي سليم في «الديلر» مع أحمد السقا وخالد النبوي، و«عش البلبل» مع كريم محمود عبد العزيز. وميس حمدان التي قدمت ثلاثة أفلام، وهي «طرف ثالث» مع أحمد حلمي ونور اللبنانية ومجدي كامل، و«عمر وسلمى» مع تامر حسني ومي عز الدين وعزت أبو عوف، و«شارع 18» مع دنيا سمير غانم وأحمد فلوكس، عدا عن تجاربها التلفزيونية.

من المؤكد، أن بريق «هوليوود الشرق» مشعّ منذ ثلاثينيات القرن الماضي، وهو الأمر الذي يغري كل ممثل عربي بالسفر إليها ليحقق حلمه السينمائي.. كما فعل السابقون الذين ما زالوا في ذاكرة السينما العربية.



لوحة للفنان التشكيلي محمد العامري

ذكرياتي.. مع صالات السينما في عمّان

وليد أحمد سليمان

عالم جميل ممتع ومدهش من الخيال والواقع والصور المتحركة، جذبت أبصار الجمهور الأردني منذ نحو مائة عام وحتى الآن، عبر ارتيادهم لصالات السينما في عمان الشعبية.. حتى أصبحت السينما بأفلامها عنصراً هاماً من مكونات الثقافة والفن الأردني، وإحدى الهوايات النفسية المريحة، ومظهراً من مظاهر التألق الاجتماعي والعائلي المحلي.

سينما « أبو صيّاح »

أول دار للسينما افتتحت في مدينة عمان كانت «سينما أبو صيّاح» وذلك في بداية عشرينيات القرن الماضي، كان أبو صيّاح؛ صاحب هذه السينما الشعبية جداً رجلاً شامياً.. قام ببناء هذه السينما المسقوفة بصفائح من الزينكو أو صفائح التنك، وكانت تشغل أفلامها السينمائية الصامتة (دون صوت للممثلين) بواسطة ماتور كهربائي خاص، وكانت تقع في منطقة شارع البتراء بجانب سوق السكر الحالي، أما أوائل أفلامها التي عرضتها لجمهور سكان عمان، فهي أفلام الممثل الكوميدي الشهير شارلي شابلن الصامتة.. وكانت كراسي هذه السينما متواضعة وشعبية مصنوعة من القش وهي قصيرة ومتنقلة.

أول سينما.. البتراء

من المواقف الطريفة التي يرويها من عاصر تلك السينما أنّ بعض الحضور كانوا مندهشين جداً من هكذا عروض جديدة مغايرة للسائد والعادات والتقاليد المحتشمة.. حيث صدف أن جاءت لقطة في فيلم أجنبي حيث يُقبّل البطل البطلة، فهاج أحدهم و أطلق الرصاص على الشاشة بسبب هذا العمل المشين من البطل!!

أما في منتصف ذلك العقد؛ في (1925)، فقد أنشئت سينما أخرى، ولكنها هذه المرة سينما فخمة من بناء حجري، وكراسي ثابتة، ولوج، وصالة واسعة، وهي «سينما البتراء» –في مكان سينما أبو صيّاح نفسه– وكانت هذه السينما البداية الحقيقية لتأريخ ظهور دور السينما في عمان، حيث إنّ سينما البتراء، عدا عروضها للأفلام السينمائية العربية المصرية والأجنبية، كانت مكاناً هاماً لعرض بعض المسرحيات الأردنية، والحفلات، والاحتفالات الوطنية، والاجتماعات السياسية والحزبية، ثم مكاناً مناسباً لعروض الاحتفالات الغنائية، وعروض السيرك اللبنانية والمصرية بين فترة وأخرى.

ومما يذكر هنا أنّ الأمير والملك فيما بعد «عبدالله بن الحسين الأول» كان يحضر الاحتفالات الوطنية في تلك السينما.

ويُعدُّ الاحتفال بعيد الاستقلال الذي جرى سنة 1946 من أعظم الاحتفالات التي أقيمت في ذلك العام.. فقد أقيمت الزينات والدبكات وأقواس النصر، وقدمت وفود إلى عمان من مختلف مناطق إمارة شرقي الأردن، ومن بعض الدول العربية الشقيقة، للمشاركة بذلك ولتقديم التهنئة للأمير عبدالله الأول بن الحسين، والذي سيصبح بعدها ملكاً.

أقامت بلدية عمان سنة 1946 احتفالاً بمناسبة الاستقلال في سينما البتراء برعاية الملك عبدالله الأول.. افتتح الاحتفال

كاتب أردني.

بنشيد الشباب وألقى رئيس البلدية كمال الجيوسي كلمة بالمناسبة وتخلل الحفل فقرات موسيقية ورقصات شركسية، ثم اختتم الاحتفال بكلمة ألقاها جلالة الملك عبدالله الأول.

وكانت سينما البتراء تنظم حضور الحفلات لمشاهدة الأفلام للنساء والرجال في أوقات وأيام معيّنة، حيث كان الاختلاط في ذلك الزمان مستهجناً ومرفوضاً اجتماعياً.

ومن الأفلام التي كانت سينما البتراء تكرر عرضها، بسبب غلاء أسعار الأفلام من مصدرها: أفلام المطرب الشهير محمد عبدالوهاب، وأفلام فريد شوقي؛ مثل عنترة بن شداد، والأفلام الحربية والكوميدية الأجنبية.

سينما الإمارة والفردوس

أما السينمات الأخرى التي أنشئت في تلك الفترة، ولكن بعد إنشاء سينما البتراء، فهي سينما الإمارة وسينما الفردوس. أنشئت دار سينما «الإمارة» الصيفية عام1943، وكان موقعها فوق سطح عمارة البنك الإسلامي الذي يقع عند التقاء شارع الملك فيصل مع شارع الملك الحسين قرب مطعم جبري؛ أي مقابل سينما عمان حالياً.

ومن أحاديث الذين عاصروا دار السينما هذه «سينما الإمارة» نذكر ما رواه السيدان (خالد أحمد) و(أسعد أبو طوق) حيث كانا يلاحظان بعض مشاهد هذه الدار الصيفية والتي كانت عروضها فقط في فصل الصيف، وذلك لأنّ لا سقف لها!!

فكان بعض شباب عمان يراقبون بعض مشاهد الأفلام التي تُعرض على شاشة هذه الدار من خلال وقوفهم على سفح الجبل المقابل لهذه السينما؛ أي في منطقة سفح جبل عمان قرب سينما الأردن ومن نادي الجزيرة الرياضي أو بالقرب منه!!

ومما يذكره الفنان المسرحي الساخر قديماً (عبدالرؤوف منكو) أنه كان مع فرقته يقومون بعمل بروفات مسرحية في هذه السينما نهاراً!! وذلك في أربعينيات القرن الماضي.

أما السينما الأخرى القديمة (سينما الفردوس)، فكان موقعها مقابل البنك العربي في شارع الملك فيصل في الطابق الثاني، ولم تستمر هذه السينما طويلاً، حيث انتقلت إلى شارع الخيام وسميت «الفيومي» عام 1949، ثم تغيّر اسمها إلى «الخيام الكبرى».. أمّا المقهى الذي أطلق عليه اسم (مقهى العاصمة) الشهير، فقد أزيل منذ حوالي (20) عاماً حيث هُدمت العمارة كاملة ليقام محلها بناية حديثة وجديدة كمكاتب تجارية الآن.

تذاكر للطلاب

وعن تلك الفترة القديمة واجوائها السينمائية وذلك في الخمسينات مثلاً، فقد عرفنا من بعض من عاصرها أنه كان هناك (اتحاد لدور السينما في عمان) وكان هذا الاتحاد يصدر هويات للطلاب والجنود لحضور حفلات الأفلام السينمائية في دور السينما التي تزايد عددها، وكانت تلك الهويات تجعل الشخص (الطلاب) يشترون تذكرة السينما بثمن منخفض (نصف السعر).

كذلك، أصدر هذا الاتحاد نشرات أو كتيبات خاصة أشبه بالبرنامج لأفلام السينمات، وذلك مع قرب حلول الأعياد مثل عيد الفطر وعيد الأضحى المبارك.. حيث يوضّح في هذا البرنامج أسماء السينمات وأفلامها، ووقت عرض كل فيلم، وأسماء الأبطال والمخرج.. إلخ.

ومع ذلك، فقد كان بعض مدراء المدارس الثانوية في عمان؛ مثل مدارس رغدان الثانوية ومدرسة كلية الحسين، يتشددون في أمر حضور الطلاب للأفلام السينمائية في صالات السينما.. فكان بعضهم يرسل مراقبين من الطلاب غير المعروفين قرب شباك التذاكر لمراقبة الطلاب الذين يشترون تذاكر الدخول ويسجلون أسماءهم من خلال معرفة الاسم من هوية الطالب

التي يعرضها بائع التذاكر في شبابيك بيع تذاكر السينمات (مثل سينما الحسين التي أنشئت عام 1960، وبسمان عام 1951، ورغدان عام 1957)، وذلك لعقابهم في اليوم التالي!!

كانت تلك مقدمة لا بد منها اعتمدتُ فيها على الآخرين لفترة قديمة لم أعاصرها بسبب قدمها، وبسبب أن عمري لم يكن مناسباً أو صغيراً لملاحظة تلك المواقف والأحداث التاريخية الفنية!!

لكنني سوف أسرد ما أعرفه شخصيا منذ فترة منتصف الستينات مثلا حيث انني بدأت فتى صغيرا يداوم على حضور الأفلام في سينمات عمان الكثيرة والتي اصبح عددها نحو (20) دارا للسينما منها الشعبية ومنها الفخمة.

أفلام العيد

كان من عاداتنا نحن فتيان رأس العين والمهاجرين الصغار في منتصف الستينات أن نقوم، قبل عدة أيام من عيد الفطر وعيد الأضحى، بجولة سريعة بعد الظهر على صالات ودور السينما في عمان، لمعرفة مناظر ومشاهد الأفلام التي سوف تُعرض خلال أيام العيد.. والتي تكون قد أُعدَّت لها الصور والملصقات التي كتب عليها عبارات من مثل: (من أفلام العيد)، (أجمل أفلام عيد الفطر).. والهدف من تلك الجولة هو التخطيط والتنسيق المسبق لحضور بعض الأفلام أو جميعها إذا استطعنا!!

وعندما يأتي العيد، لم يكن همّنا سوى مشاهدة أكبر عدد ممكن من الأفلام العربية والأجنبية المعروضة.. فقد كنا نحضر في كل يوم أكثر من سينما.. حيث كان العيد بالنسبة لنا نحن الفتيان أو الشباب الصغار -في سن الـ(14) سنة تقريباً- يعني حضور الأفلام مع أكل كمية جيدة من أرغفة الساندويشات الطازجة من الفلافل والمقالي والكبدة والطحال.. من تلك المطاعم العديدة والمنتشرة بكثرة قرب دور السينما ومداخل الشوارع في عمان.



لافتات وإعلانات أفلام دور السينما في عمان قديماً

أفيشات.. آرمات

قديماً، في تلك الفترة الزمنية، كانت لافتات وآرمات إعلانات وأفيشات السينمات والأفلام منتشرة بكثرة في شوارع عمان وبعض جبالها، معلقة على الأعمدة التلفونية الخشبية، أو على جدران بعض المحلات، وعلى أسطح بعض المحلات والدكاكين، وكانت بعض تلك اللافتات القماشية كبيرة جداً، ومنها خشبية مثبتة على سطح (عمارة ماضي) قرب البنك العربي في شارع فيصل لسينمات عمان ورغدان والخيام.. وثمة لافتات كبيرة مثلها على سطح محلات مقابل مطعم دار السلام، لسينمات بسمان والحسين وفلسطين، ظلت لفترة طويلة، وأُزيلت منذ نحو (20) عاماً.

وكانت هناك بعض تلك الآرمات المثبتة على جدار إسمنتي مرتفع عند أول شارع رأس العين لسينما الحمراء، بعد شركة الدخان القديمة.. وهناك قرب مكتبة الأمانة في شارع الهاشمي كانت آرمة أخرى خاصة بملصقات عروض أفلام سينما الأردن التي أسست عام 1951، ولافتة أخرى لسينما زهران التي أسست عام 1952، ظلت سنوات طويلة في شارع الأمير محمد عند أول طلوع جبل عمان.. وأخرى عند أول طلوع جبل عمان من جهة جسر الحمام في شارع الملك طلال.

وثمة لافتة أخرى ثابتة: مساحتها كبيرة جداً، فوق مقهى السنترال لسينما زهران، أزيلت مع إزالة الشرفة أو المعرَّش الفضائي الشهير الذي كان ملحقاً بمقهى السنترال.. كذلك كانت توضع يافطات قماشية كبيرة جداً لبعض أفلام سينما رغدان فوق مقهى الأوبرج.

وفي بعض المناسبات، غير الأعياد، وعندما يكون الفيلم مشهوراً وناجحاً ومهماً، فقد كان الجمهور في عمان يلاحظ تلك الأوراق الملونة المطبوعة: أوراق صغيرة ملونة منها الأصفر ومنها الأزرق تعلن من خلالها عن اسم الفيلم والممثلين مع عدة لقطات من الفيلم ووقت عرضه وذلك كدعاية وتسويق وترويج وتشجيع لحضور الفيلم. وفي مرات أخرى تطبع تلك المعلومات الفنية والسينمائية على ورق مقوى للصقها على زجاج بعض المتاجر والتي يُهدى الى أصحابها عدة تذاكر مجاناً مقابل لصق (البروشور) على واجهات محلاتهم.

وفي أحيان أخرى كانت توضع لافتات وتحذيرات كلامية صغيرة عند مدخل السينما محذرة ذوي القلوب الضعيفة والأولاد الصغار الذين تقل أعمارهم عن (18) سنة من مشاهدتهم هكذا أفلام فيها رعب وغموض: مثل أفلام (الزومبي) والمخلوقات العجيبة مثل مصاصي الدماء والقتل والقبور.

وفي داخل قاعات العرض السينمائي، حيث مقاعد المتفرجين، كان هناك التزام ونظام في الجلوس: كل في مقعده المخصص حسب الرقم الذي يكتب على تذكرة الدخول.

وكان للعائلات ميزة الدخول قبل الجميع إلى صالة استراحة السينما في انتظار قرب بدء تشغيل الفيلم درءاً للازدحام والحشر!! وكان دائماً هناك جناح خاص للعائلات في البنوار أو في لوج السينمات الراقية. كما كان ذلك دارجاً في صالات سينمات الحسين وبسمان ورغدان والخيام وزهران والرينبو والأردن... إلخ.

سينمات وذكريات

نصف سينمات وسط البلد في عمان أغلقت أبوابها منذ سنوات طويلة. لكن بعض صالات العرض السينمائي ما زالت تقاوم الإغلاق: ومنها بالذات السينمات الشعبية التي ظلت تعرض أفلاماً بتقنيات ضعيفة!! لكنها تجد رواداً لها -وهم قلة قليلة- من الطبقة الشعبية والعاطلين عن العمل لتمضية الأوقات والساعات الطويلة في هذه الايام، مثل سينما الكواكب والحمراء وريفولي وفلسطين وعمان ورغدان.

وهنا ذكريات قديمة عن بعض السينمات الشعبية هذه التي لم تُغلق منذ ستينيات القرن الماضي:

سينما الحمراء

سينما الحمراء هي سينما شعبية كذلك، وحديثة بالنسبة لسينما دنيا والكواكب، وهي أرقى من ناحية البناء، فسينما الحمراء جميلة وملفته من الواجهة الأمامية المزينة بقرميد أحمر مربع مفرغ الشكل، و لديها صالة انتظار لمشاهدة المناظر الملصقة للفيلم وللأفلام القادمة التي ستعرض قريباً في السينما، والسينما واسعة من الداخل، وفيها لوج كبير. عندما تقدم بي العُمر قليلاً في أواخر ستينيات القرن الماضي،



من الأفلام العربية القديمة التي عرضت في عمان

عرفنا نحن أصدقاء الحارة دار سينما أرقى من سينما دنيا وسينما الكواكب؛؛ من حيث البناء والصالة والاتساع. فصرنا نذهب إليها بين فترة وأخرى. وسينما الحمراء كانت تعرض كل نوعيات الأفلام من عربية حديثة وقديمة، مثل أفلام المطربة أم كلثوم وأفلام ليلى مراد وأفلام فريد الأطرش وأفلام إسماعيل ياسين وأفلام عبد الحليم حافظ ووردة الجزائرية ونجاة الصغيرة، وأفلام ممثلين آخرين: رشدي أباظة وصلاح ذو الفقار وغيرهم... وأفلام لبنانية لصباح وسميرة توفيق، وشاهدتُ فيها فيلماً لبنانيا اسمه (غارو) يتحدث عن شقي مشهور بهذا الاسم كان يحارب عصابة مخدرات ويشاكس جماعات كثيرة منها البوليس. لقد كانت شخصية تشبه بقوتها شخصية (رامبو) الأميركي.



سينما دنيا

أما الأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في دار سينما الحمراء عادة، فقد كانت الأفلام نفسها التي سبق عرضها قبل حوالي أسبوع أو أسبوعين في دار سينما بسمان، لذلك فقد كنا ننتظر بعض المرات هذه الأفلام المعروضة في بسمان لحضورها في سينما الحمراء الشعبية زهيدة التذاكر بالمقارنة مع سينما بسمان. أما عن نوعية الأفلام التي كانت تُعرض في هذه الدار، فلا أستطيع أن أرتبها زمنياً، لأن سينما الحمراء كانت تعرض مزيجاً من الأفلام الأجنبية في ذلك الوقت القديم، ويمكن أن أذكر أنها كانت تعرض أفلام هرقل وماجستي، التي تحكي قصص وأساطير الرومان واليونان عن الحروب، والظلم، والاستعمار واحتلال الممالك البعيدة، وكانت تلك الأفلام في أكثرها من تمثيل: ستيف ريفز، وجوردن ميتشل، وكيرك دوغلاس... إلخ، وثمة أفلام حربية عن الحرب العالمية الأولى والثانية ضد الألمان، وكيف أن الحلفاء دائماً ينتصرون في عملياتهم الحربية والفدائية ضد الألمان، وكانت بعض تلك الأفلام تدور أحداثها في الدول العربية مثل شمال أفريقيا ومصر وتونس والمغرب... وبعد ذلك بفترات صارت تعرض الأفلام الحديثة مثل أفلام جيمس بوند و الشبيه بها، كذلك صارت تعرض أفلام الكاوبوي (السباغتي) الحديثة ذات الإنتاج الحديث الضخم مثل أفلام: رنجو، جرينجو، من أجل حفنة دولارات، الطيب والشرير و القبيح، 3طلقات لقيصر، وكان معظم تلك الأفلام من تمثيل: كلينت أستود، جوليانا جيما، فرناردو سانشو، لي فان كليف وغيرهم، وكانت أفلام الكاوبوي الحديثة مبهرة ومثيرة للمتابعة لما فيها من تصوير ضخم بالألوان ولقطات بانورامية واسعة، وتلك الموسيقى الصحراوية البديعة، وشاهدتُ كذلك على شاشة تلك السينما بعض أفلام فرنسية من تمثيل الفنان الكوميدي لويس دي فينيس، وبمرور سنوات أخرى صارت سينما الحمراء تعرض أفلاماً أجنبية حديثة وأخرى تركية من مغامرات العصابات، وبعضها كان بالاشتراك مع فريد شوقي: أي أنها أفلام تركية عربية.. تدبلج نسخة ناطقة باللغة العربية ونسخة أخرى باللغة التركية. وأظن أنه من الطريف أن أذكر أنّ سينما الحمراء -في بعض

المرات قديماً، ربما في سبعينيات القرن الماضي- كانت تنقل صوت السلام الملكي مع حوار الممثلين والموسيقى التصويرية إلى مكان الانتظار تحت الصالة، حيث يكون بعض المتجولين ما يزالوا ينظرون إلى مشاهد ومناظر وأفيشات الأفلام... ولكن تلك اللقطة (نقل أحداث الفيلم صوتياً) لم تكن تستمر طوال الفيلم أو الفيلمين لأن ذلك ربما يكون مزعجاً... وعلى كل حال لم أجرِّب أن أقف طوال فيلم في صالة الانتظار لسماع أحداث فيلم كامل.

توفيق الدقن في سينما عمان

سينما عمان أنشئت عام 1957، وكانت، وما زالت، حسب رأيي قديماً من السينمات الهادئة اللطيفة، فلا تزاحم كبير على أبوابها، وهي سينما واسعة كبيرة، وفيها لوج واسع لا ينفصل عن الصالة إلا بعدة أمتار فقط، ولكنه متدرِّج بالعلوّ جيد، وهي سينما قريبة من الشارع العام «شارع فيصل»، لا يحتاج الدخول إليها إلى درج طويل، إنما إلى خمس أو ست درجات فقط وأذكر، عن هذه السينما، أنني حضرت فيها منذ صغري أفلاماً كثيرة، مثل: أفلام سانتو: وهي أفلام مصارعة للبطل سانتو (رجل مقنع يحارب العصابات والظلم ويحاول أفراد العصابات دائماً نزع القناع عن وجهه..)، وكانت تلك الأفلام باللونين الأبيض والأسود وتدور أكثر أحداثها في الليل، حيث يضفي ذلك جواً من القلق والترقب على نفوس المشاهدين، كذلك حضرنا في تلك السينما بعض أفلام عن طرزان في الغابة. وبعض أفلام رعب عن شخصية دراكولا وفرانكشتاين، والكثير من الأفلام الحربية التي صارت تشتهر بها هذه الدار لفترة من الزمن، وكانت تعرض بعض الأفلام العربية وأكثرها أفلام لبنانية وسورية. والملفت للنظر أن هذه السينما كانت تُعتبر إلى حد ما سينما «نصف شعبية ونصف راقية» وأذكر أن هذه السينما كانت تعرض فيلماً واحداً وليس فيلمين، ومع ذلك كانت تذاكرها زهيدة الثمن ومناسبة للشباب الصغار مثلي في ذلك الوقت. لكن بعد سنوات طويلة أخذت تعرض فيلمين بتذكرة واحدة.



من الأفلام الأجنبية التي عرضت في عمان في السبعينيات

أما هذه الأيام فيها العرض السينمائي بشكل متواصل. ومن الملفت للنظر كذلك، أنّ هذه السينما «سينما عمان» كانت -في الستينيات- السينما الوحيدة التي تعرض شريطاً متوسط الطول: أي حوالي ربع ساعة أو أكثر (قبل بدء الفيلم المعروض) لأفلام قصيرة عن: الزراعة في قناة الغور، وفيلم بعنوان «زهرة المدائن» حيث صوت فيروز بأغانيها الوطنية ومناظر الدبابات العربية، وكذلك الأفلام السياحية القصيرة حوالي نصف ساعة تقريباً. أخيراً، ومنذ سنوات، صارت هذه السينما تعرض أفلاماً أجنبية مثل الكراتي مع أفلام يونانية مثيرة. وشاهدتُ في تلك الدار فيلماً عراقياً اسمه «الحارس» في بداية السبعينيات، وأذكر أنه في يوم من أعياد الأضحى أو الفطر كانت السينما تعرض فيلماً عربياً يمثل فيه الفنان توفيق الدقن، فجاء الفنان توفيق الدقن شخصياً وصعد على مسرح السينما وحيّا الجمهور، وتحدَّث ببعض الجمل ومن ثم أطلق عباراته المشهورة مثل: «ألو يا أمم»، «ألو يا خضرع»، وتلك عبارات يحفظها الجمهور لأنه كان يرددها في أكثر أفلامه. وهناك نوعيات أخرى من الأفلام شاهدناها في سينما عمان: مثل أفلام «روبن هود» وأفلام «زورو» وطرزان وأفلام «سوبر مان»، وكان ما يزعج الحضور داخل الصالة هو صدور صوت

قويّ من ماتور كبير يمتص الماء من نبع السينما ليخرجه الى الخارج... ولكن تلك الأصوات اختفت من داخل السينما الآن.

سينما فلسطين ومطر غزير

أسست سينما فلسطين عام 1961.. يذكرنا اسمها بالوطن المحتل فلسطين، وسينما الحسين يذكرنا اسمها بالراحل جلالة الملك الحسين، و من أطلق تلك التسميتين الملتصقتين معاً في بناءٍ واحدٍ.. كان رجلاً ذكياً.

سينما فلسطين شعبية تقريباً، ولكنها فخمة البناء والمقاعد والشاشة.. إلخ، تعرض فيلمين بتذكرة واحدة.. وعيبها الوحيد في رأيي أنها شاهقة جداً يحتاج من يدخل إليها أن يصعد عدداً كبيراً من الشواحط والدرجات، ومع ذلك فلها جمهورها وروادها لأنها تعرض فيلمين لا فيلماً واحداً، وتذاكرها مناسبة متوسطة الكلفة. وفي المدة الأخيرة صار عرض الأفلام فيها متواصلاً. كانت هذه السينما تعرض أكثر الأفلام التي سبق عرضها في دار الحسين المجاورة لها بعد مرور أسبوعين أو أكثر من ذلك. وفي تلك الدار أذكر أنني شاهدت أفلاماً عربية مثل: (سيد درويش) تمثيل كرم مطاوع وفيلم (رابعة العدوية) تمثيل نبيلة عبيد، وفيلم شفيقة القبطية تمثيل هند رستم، ومعظم أفلام عبد الحليم حافظ، وأفلام الكوميديين محمد عوض، وسمير غانم؛ بالأخص عندما كان يظهر مع ثلاثي أضواء المسرح: الضيف أحمد وجورج سيدهم. وشاهدتُ أفلام كاوبوي حديثة، وفيلم عن الحرية فيلم اجتماعي وطني مصري، وأفلام عربية أخرى كثيرة. وفي سنوات قديمة 1972 شاهدنا فيلماً تاريخياً عن الرومان و الأساطير وعن هرقل، وفي آخر الفيلم حدثت فيضانات وزلازل ودمار أودى بكل القصور و البيوت والناس في تلك المنطقة الرومانية، وكانت تلك المناظر فظيعة.. وعندما خرجنا من السينما بعد انتهاء الفيلم كانت السماء تمطر بشدة و بعنف خارج السينما في عمان، وحدثت في عمان يومها بالفعل بعض الفيضانات وتدمير البيوت الصغيرة.. وحمدنا الله يومها أن رجعنا إلى بيوتنا بسرعة وإلا لغرقنا من مياه السوق.. لقد كانت صدفة غريبة، وعلى ما أظن أن اسم الفيلم كان يومها «الصواعق السبعة». وكانت سينما فلسطين كثيراً ما تعرض في مناسبات الأعياد حفلات رقص شعبية مصرية وألعاب سحرية وسيرك وغناء شعبي، حيث شاهدت ذات مرة المطرب الشعبي المصري (محمد طه) يصدح بمواويله على مسرح سينما فلسطين.

الاتجاه إلى اليمين؟!

وعمان قديماً كانت مدينة صغيرة، ووسائل الترفيه فيها محدودة، ومنها كانت دور السينما لحضور الأفلام.. ففي زمن قديم؛ وتحديداً في منتصف ستينيات القرن الماضي.. حاولنا التعرف أنا وصديقيّ خضر وبلال على سينما زهران وذلك بالذهاب مشياً على الأقدام.... فقرأنا في لوحة إعلانية كانت مثبتة على عمود كهرباء في شارع البريد وسط البلد في عمان.. وكانت اللوحة ملصق عليها ورق أبيض مخطوط عليه جملة حمراء تقول «الاتجاه إلى اليمين» وعندما سرنا جهة اليمين عند مفترق شوارع لم ننتبه إلا ونحن نسير في شارع الأمير محمد -وادي السير- ولم نجد يومها أيّ سينما في نهاية هذا الشارع الذي يؤدي الى الدوار الثالث في جبل عمان! لذا فقد كانت تلك الواقعة عبارة عن طرفة مضحكة كنا نرويها للأصدقاء، لأنّ عبارة «الاتجاه إلى اليمين» كان اسم فيلم أجنبي.

وفي الحقيقة، فإنّ سينما زهران كانت تقع في شارع الملك الحسين، أو شارع طريق السلط كما كان يطلق عليه قديماً، أو وادي خريس مثلاً.

افتتاح زهران

وكانت سينما زهران الفخمة جداً والمتطورة آنذاك قد تم افتتاحها في العام 1952، وكان مالكها المرحوم إسماعيل الكردي والذي امتلك دور سينما أخرى في عمان هي سينما

البتراء ودنيا والأهلي واستوديو زهران.. ولشدّة حبه وشغفه بالأفلام، قام إسماعيل الكردي، في الستينيات، بشراء شركة دولار فيلم المصرية التي أنتجت الكثير من الأفلام المصرية الشهيرة.

وبدأت سينما زهران قوية وفخمة وذلك قبل ظهور زميلاتها من دور سينما الحسين وبسمان ورغدان بحوالي عشر سنوات.

وكان يحضر حفلات عروض الأفلام في سينما زهران كل فئات المجتمع في عمان، ومنهم كبار الشخصيات الدبلوماسية والوزراء وأثرياء وشباب وعائلات مجتمع عمان.. حتى كانت هناك مقصورة ملكية في آخر صالة السينما يجلس فيها جلالة الملك الحسين بعض الأحيان لحضور بعض الأفلام الهامة مع بعض حاشيته في بداية ستينيات القرن الماضي.

أفلام فريد الأطرش

كان أول فيلم يعرض في سينما زهران عند افتتاحها في العام 1952 هو الفيلم الرومانسي الغنائي «لحن الخلود» من بطولة فريد الأطرش وفاتن حمامة وماجدة ومديحة يسري ومن إخراج هنري بركات، وكان عليه إقبال شديد من الجمهور الأردني.

ذكريات خاصة

كان أول عهدي بتلك السينما في أواخر ستينيات وبداية سبعينيات القرن الماضي، حيث كانت تعرض أفلام الكاوبوي، ثم الأفلام الهندية، ثم الأفلام الحربية، وبعض الأفلام العربية.. وتكرر عرض فيلم (الرسالة) التاريخي والديني الشهير مرات كثيرة وبالذات في شهر رمضان من كل عام.. بينما في الشهور العادية الأخرى أخذت تعرض بعض أفلام الإثارة الأجنبية!!

وقديماً، كذلك، شاهدتُ في دار هذه السينما فيلماً عربياً تاريخياً لكنه كان يشبه إلى حد كبير رواية أجنبية معروفة عن (الكونت دي مونت كريستو) هذا الأمير أو البحار الذي سجن كيداً وظلماً لسنوات طويلة، لكنه يخرج لينتقم من أعدائه، والفيلم العربي كان اسمه (أمير الدهاء) وكان من بطولة وحش الشاشة فريد شوقي.. وكذلك شاهدت مع الجمهور فيلماً آخر شهير لفريد شوقي هو (هارب من الأيام)، وفيلم (المستحيل) من بطولة نادية لطفي وصلاح منصور؛ وهذه القصة مأخوذة من قصة للكاتب والمفكر مصطفى محمود.

كذلك عرضت سينما زهران فيلم (بئر الحرمان) من بطولة سعاد حسني؛ وهي قصة نفسية للكاتب إحسان عبدالقدوس، وفيلم (نحن لا نزرع الشوك) عن قصة للأديب يوسف السباعي من بطولة المطربة شادية، وفيلم (السراب) من بطولة ماجدة، للكاتب نجيب محفوظ عام 1970.

وفي سينما زهران واستوديو زهران الصالة الصغيرة الأخرى الملحقة بها، حيث شاهد الجمهور الأردني نوعية أخرى من أفلام الإثارة والتي هي أفلام بلا هدف اجتماعي سوى الكوميديا والمغامرات وأفلام العصابات، وبعضها ذا طابع سياسي كوميدي عن الأحزاب في إيطاليا واليونان، وكان يتخلل تلك الأفلام مشاهد سريعة مثيرة للغرائز!!

وفي بدايات عهد هذه السينما في الخمسينيات والستينيات كانت السينما تستقبل العديد من العائلات لمشاهدة الأفلام، وبالذات في الحفلات المسائية، وكانت تتميز بنظامها وهدوئها الراقي جداً.. وفيما السنوات التالية (منذ الثمانينيات وحتى منتصف العقد الأول للألفية الثانية) صارت السينما أشبه بالسينما الشعبية فقط.. وقلّ الحضور وتراجع اهتمام وحضور العائلات والشخصيات، وذلك بسبب انتشار وسائل الإعلام الأخرى في تلك الفترة؛ مثل أفلام الفيديو، والستالايت، وأقراص السي دي، والدي في دي، والإنترنت،... وبسبب ارتفاع أسعار التذاكر أيضاً.

وكما هو معروف، ففي التسعينيات ألحقت بهذه الدار سينما صغيرة وجديدة كانت تسمى «سينما البتراء» حيث تعرض الأفلام الشعبية عروضاً مستمرة.

... أخيراً، ومع كل الأسف جاء الخريف والنهاية لموت وإغلاق هذه السينما والسينمات الصغيرة الملحقة بها وذلك منذ نحو عشر سنوات، حيث يمرّ الشخص من أمام مدخل سينما زهران وهو يتذكر تاريخاً فنياً واجتماعياً وإنسانياً مرّت به هذه المدينة ومجتمعها الذي كان يتوق للثقافة والفن والأصالة والتسلية، في ظل زمن جميل وأنيق بدأ بالزوال والاختفاء: بسبب تقدم الحياة في عناصرها التقنية كوسائل الإعلام التي ضربت معظم دور السينما القديمة والعريقة في وسط البلد في مدينة عمان.

في شارع بسمان

كان شارع بسمان مشهوراً بالعديد من النشاطات الفنية والسينمائية التي كانت تقام فيه، عبر داريّ سينما رغدان التي أنشئت عام 1957 ودار سينما بسمان وأنشئت عام 1951.

إلى جانب الأفلام، عرضت دار سينما بسمان المسرحيات: ويمكن اعتبارها من أهم المساهمين بعرض الفنون المسرحية، ومن أشهر المسرحيات التي أقيمت على مسرح دار سينما بسمان: مسرحية من تمثيل عميد المسرح العربي الفنان يوسف وهبي وأمينة رزق..

وقد تم إغلاق دار سينما بسمان منذ عشر سنين..

وكان بجانب دار سينما بسمان صالة ألعاب: وضمن مقتنيات هذه الصالة آلة لسماع الأغنيات التي صدرت مؤخراً، وتعمل بوضع قطعة نقدية داخلها. وقيل إن منتصف شارع بسمان كان يصدح (أواخر ستينيات القرن العشرين) بأغنيات المطرب حديث العهد آنذاك «فهد بلان» كأغنية (لأ ركب حدك يا الماتور)، وأغنية (واشرح لها عن حالاتي)، وغيرها من الأغاني التي صدرت للمطرب آنذاك.

الأفلام الهندية

أما دار سينما رغدان فقد اشتهرت بعروض الأفلام الهندية الغنائية والتي كان الإقبال عليها من قبل الشباب والعائلات في فترات المساء منقطع النظير. وقد وصل الأمر في ذلك الوقت إلى حد إغلاق شارع بسمان بسبب ازدحام رواد سينما رغدان وعائلاتهم الذين يواظبون على حضور حفلات تلك السينما: ومنهم المشاهير مثل رئيس الوزراء الأردني آنذاك.. وكانت التذاكر، في بعض الأحيان، تباع في السوق السوداء بسبب الإقبال الشديد على حضور الحفلات السينمائية.

لقد شهدت هذه السينمات فترة ركود واضحة خلال نهاية السبعينيات والثمانينيات، وقل روادها بعد ظهور التلفزيون، وألغى بعضها كثيراً من حفلاته، أو أخذ يعرض أفلاماً قديمة، وبعضها أغلق أبوابه، لكنها في كل الأحوال تحولت إلى دور سينما شعبية بشكل أو بآخر: تعرض أفلاماً قديمة، وبعضها يعرض عدة أفلام في وقت واحد، على أن نهاية التسعينيات شهدت فترة ظهور دور العرض السينمائية الفخمة المجهزة بأحدث الأجهزة والمعدات، والتي تعرض أحدث الأفلام العالمية والعربية في وقت عروضها في بلدانها الأصلية، كما ظهرت مجمعات سينمائية فاخرة تضم عدة قاعات للعرض، تعرض مجموعة من الأفلام الحديثة في وقت واحد، تلبي أذواق قطاعات من الجمهور الذي أغلبه من الشباب والشابات.



مهرجانات السينما في الأردن

تنشيط لصناعة الأفلام ومرآة لإيقاع المجتمع وهموم الأفراد

إسراء الرداي‍دة

لا يمكن اعتبار صناعة الأفلام في الأردن حديثة العهد، فهي قديمة حديثة، «غضّة» ربما إن جاز التعبير، رغم مرور أعوام طويلة على ظهور أول فيلم أردني في خمسينيات القرن الماضي، وتحديداً في العام 1957 للمخرج واصف الشيخ ياسين بعنوان «صراع في جرش».

تعتبر السينما نافذة وهوية ثقافية للبلد الذي تمثله، لكنّنا، وفي الوقت نفسه، نصطدم بحقيقة أنه ما من هوية سينمائية خاصة بالأردن فيما يتعلق بمهرجانٍ شاملٍ يمثله ويقدم فيه إنتاجاته.

فمع حقيقة وجود نحو 20 فيلماً أردنياً طويلاً، إلا أن الجهود ما تزال تُبذل من أجل مأسسة مهرجان سينمائي بهوية خاصة، رغم وجود العديد من المهرجانات الثقافية والفنية المتنوعة، وحرص جهات داعمة للنهوض بالمشهد الثقافي.

المعلوم أن الإنتاج السينمائي في الأردن ليس زخِماً، والأعمال التي تنتَج ما زالت تعاني من مشاكل فنية وإخراجية، ولكنها تلقى تشجيعاً من أجل تقديم منتج أفضل ورؤى أكثر بلاغة وعمقاً.

فعلى الرغم من وجود صناعة حديثة العهد للأفلام الأردنية، إلا أنها حققت إنجازات لا بأس بها من خلال مشاركتها بمهرجانات عربية ودولية، ونيلها جوائز عديدة. لكنّ المهتمّ بهذا الموضوع يلاحظ غياب تواجد أيّ مهرجان محلي يقدّم هذه الأعمال بهوية وطنية تدعم هذه الإنجازات الجديدة، أو تعمل على تحفيز الآخرين على الارتقاء بهذا الحقل من الفنون.

مواسم ثقافية

الكثير من مهرجانات السينما العربية التي تقيمها الدول العربية الشقيقة، تُنعش مواسمها الثقافية بمشاركات دولية وعربية، ويواكبها حضور ممثلين ونجوم دوليين، يلتقون فيها كل عام، تقدم فيها الدولة المنظمة عمل أو عملين على الأقل لمخرجيها المحليين، الا أنّ المشهد الثقافي في الأردن يفتقد لمثل هذه الفعالية المهمة.

لكنّ هذا لا يعني أنّ الفعاليات السينمائية لا تنظَّم على الصعيد المحلي، فهي تحضر بهيئة مناسبات وعروض احتفالية لأيام سينمائية، تمثل دولاً من جنسيات عديدة، وتنظم من قبل مراكز ثقافية وسفارات عربية وأجنبية، بالمشاركة مع مؤسسات وهيئات أردنية ضمن فعالياتها السنوية.

وبحسب الناقد عدنان مدانات، فإنّ التركيز في أغلبية المهرجانات العربية يكون غالباً على الشكل والحضور، وليس على المشاركة للعمل نفسه، فالصور والتعليقات والإجابات هي التي تتهافت الصحف ومحطات التلفزيون على نشرها وبثها، إذ عادة هي التي تحظى باهتمام يفوق، إلى حد كبير، الاهتمام الذي تحظى به الأفلام المشاركة في المهرجانات، وخاصة تلك التي تعرض خارج المسابقة الرسمية، هذا رغم أنّ الأفلام هي لُبّ المهرجانات ومبرر انعقادها.

كاتبة أردنية.

ويرى مدانات أنّ عرض الأفلام يشكل الجانب الثقافي من تلك المهرجانات، فيما يشكل وجود النجوم الجانب المرتبط بالعلاقات العامة والدعاية والإعلام الاستهلاكي، ويُفترض منه أن يكون واحداً من مصادر الدخل الإضافي الذي يغطي مصاريف المهرجانات الباهظة.

ويعتبر أنّ ما يشدّ الجماهير هو عشقهم للنجوم وليس عشقهم للأفلام، وهو ما يعكس وجود إدارتين لكل مهرجان، واحدة تسعى وراء الأفلام، وأخرى وراء المظاهر الاحتفالية، وللمهرجانات جمهورين متناقضين ومتنافرين، جمهور لمشاهدة الأفلام، وآخر لمشاهدة النجوم.

أهداف ثقافية

ويذهب الناقد عدنان مدانات إلى أن للمهرجانات صحافتين: صحافة متواضعة الشعبية تعنى بالحديث عن الأفلام، وأخرى شعبية تتصيد أخبار النجوم وصورهم، وتروّج لهم، دون أن تروّج للأفلام، حتى وإن كانوا ممثلين فيها، الأمر الذي يراه طبيعياً لدول غنية تحمل تاريخاً في مهرجاناتها.

ولكن، في الواقع العربي والمحلي، ينتقد مدانات مثل هذه الفعاليات التي لا تتواجد فيها صناعة سينمائية حقيقية بحسب قوله، فهي تعلن أن هدفها ثقافي وتحتفي بالسينما وبأبرز الإنتاجات المقبلة من كل أرجاء العالم، مغفلة الجانب المحلي الذي إن تواجد، فإنه بالكاد يكون ملموساً.

في ظل هذا الوضع وما يترتب عليه محلياً، فإنّ حقيقة تواجد فعاليات سينمائية أمرٌ لا يمكن إنكاره، ولكنّ أياً منها لا يمثل الأردن بصفة دولية أو وطنية، ولا تتواجد أصلاً رغم توافر بيئة ملائمة، إلا أنّ ايجابياتها تفيد عشاق السينما والمهتمين في الاطلاع على تجارب واشتغالات مغايرة للسينما السائدة في السوق التجارية.

ففي الوقت الذي ينظّم فيه سنوياً، ومنذ خمسة وعشرين عاماً، مهرجان الفيلم الأوروبي في عمّان، ومثله، كذلك، يستمر مهرجان الفيلم الفرنسي العربي منذ تسعة عشر عاماً، إلا انّ ذلك لا يعني بالضرورة أنه يحمل صبغة محلية، بقدر ما هو نشاط ثقافي يعتمد الترويج ودعم هذه الجهات التي تمد جسور التواصل الثقافي بين الأردن وبينها، فهي تنقل الفن السابع بكل جمالياته وبرؤى مختلفة للمشاهد المحلي، وهي تشكل حالة ثقافية سنوية مميزة، يُنظر لها بعين الترقب في الثيمات والمعاني، ومؤخراً استحدَثَ المهرجانان الأوروبي والفرنسي، مثلاً، تنظيم مسابقة لأفلام أردنية قصيرة، في مسعى لتشجيع الشباب الأردني ليقدّم ابداعاته في مجال صناعة الأفلام.

أما المهرجانات الحقيقية التي يمكن أن تندرج تحت مسمى «مهرجان سينمائي أردني» فهي للأسف غائبة؛ نظراً لعدم تشجيع الجهات المسؤولة التي تقف على رأس المشهد السينمائي، أو لافتقار الدعم والتمويل اللازمين.

والغريب أنه في ظل كل هذه الفعاليات (التي أضيف إليها منذ أربعة أعوام مهرجان «كرامة» لأفلام حقوق الإنسان، مستمداً كل عروضه من أفلام تناقش قضايا وهموم حقوقية إنسانية)، لا يمكننا تسمية مهرجان يلقي بظلاله على هوية وطنية، أو يمثل صناعة الأفلام الأردنية، كما يفعل مثلاً مهرجان مراكش السينمائي الدولي في المغرب، أو مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، أو مهرجان أبو ظبي السينمائي، وحتى مهرجانات دبي وبيروت وقرطاج ودمشق وتطوان وغيرها من المهرجانات العربية.

بنية تحتية

في ظلّ غياب وجود فعالية وطنية في شكل مهرجان سينمائيّ حقيقيّ، مدعَّم ببنية تحتية حقيقية، وجهود مخلصة من خبراء واختصاصيين ونقاد وإداريين، تبقى الإنجازات مهمّشة، ناهيك عن إثارة جوّ من الإحباط، لأسباب عديدة أهمها: أنّ الإنتاجات المحلية، والنجاحات التي حققتها صناعة الأفلام الأردنية، لن تجد طريقها للمتلقي المحلي وفي الخارج، مما يشكل صعوبة في وضع بصمتها على المشهد الثقافي، كما أنها، في هذه الحالة، لن تتطور إلى مستويات جديدة في فضاءات الإبداع الإنساني.

ويعتبر الناقد السينمائي ناجح حسن، أن غياب مهرجان أردني، بكل ما يحمله من معنى الكلمة، أمرٌ محبط، فالفكرة ليست بجديدة، لافتاً إلى أنّ الأردن شهد، في بدايات عقد السبعينيات من القرن الفائت، مهرجاناً إقليمياً للأفلام التسجيلية نظمه التلفزيون الأردني بالتعاون مع اتحاد الإذاعات والتلفزيونات العربية الذي يتبع للجامعة العربية، وحضر فعالياته العديد من صنّاع السينما العربية آنذاك، الذين غدت أسماؤهم راسخة في المشهد السينمائي العربي.

ويضيف حسن، أنه ومنذ أربعة عقود، ومع ازدهار المشهد الثقافي والسينمائي، وتواجُد نوادٍ للسينما سابقاً، وصولاً إلى الفعاليات التي تنظمها الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، ولجنة السينما في مؤسسة شومان، ووزارة الثقافة وأمانة عمان الكبرى، إلا أنّ الحياة الثقافية الأردنية خلت من إقامة مهرجان سينمائي أردني حقيقي، يحتفي بالفن السابع، على غرار تلك المهرجانات المخصصة للمسرح والأغنية والسرديات الأدبية.

فحسن يرى أن هناك حاجة لـ«فرجة سينمائية» لمتابعة القضايا السينمائية ومناقشة اشكالياتها بكل مناخاتها وشروطها الجمالية والإبداعية، معتبراً أن الحاجة باتت ملحّة لإقامة مهرجان سينمائي أردني تتنافس فيه أفلام المنطقة والعالم، على أن تكون له هوية محددة، تتناغم مع ثقافة الإنسان الأردني، ويفتح نوافذ على الهموم والتطلعات الإنسانية.

وفي الحديث عن مهرجان أردني، تجدر الإشارة إلى مهرجان الأردن للصور المتحركة (جو انيميت) الذي نظم في العام 2012 بجهود مجموعة من الشباب والشابات في جامعة الأميرة سمية للتكنولوجيا والمعلومات، قد يكون المحاولة الوحيدة التي حملت بصمة خاصة في هذا الإطار، إلا أنه ما لبث أن تعثر، ولم يتمكن من الاستمرار.

تكمن أهمية المهرجان في أنه اختار نوعاً من وسائل التعبير المشبعة بأحاسيس جمالية بلغة الرسومات الكرتونية، التي وفرتها لهم دراسات القائمين عليه في حقل الرسوم الكومبيوترية، ومع ذلك بقي المهرجان مجرد محاولة غضة، بطموح وحلم شبابي، كاد أن يرقى إلى تحقيق الحلم بإقامة مهرجان له مقومات حقيقية.

والغريب أن غياب وجود مهرجان سينمائي، لا يتفق مع واقع كون الأردن عامل جاذب لتصوير العديد من الإنتاجات العالمية، فقد شهد خلال أكثر من فترة، تصوير العديد من الأفلام العالمية، بدءاً من فيلم (لورنس العرب) في العام 1964 للمخرج البريطاني ديفيد لين، ومروراً بفيلم (إنديانا جونز والحملة الصليبية الأخيرة) لستيفن سبيلبرغ، ووصولاً إلى فيلمي (رد أكتيد) لبريان دي بالما و(خزانة الأذى) للمخرجة الأميركية كاترين بيجاليو.

تسويق المكان

كل هذه الإنجازات التي شهدت حضوراً لافتاً للمكان الأردني، ساهمت في وضع الأردن على خريطة الفن السابع، وكان يؤمل أن تجد اهتماماً ومتابعة من قبل جهات وأفراد في شؤون الثقافة والفن والفكر والسياحة والاقتصاد، لتوفير آليات دعم إقامة مهرجان سينمائي يجري من خلاله تسويق البيئة الأردنية، ويعمل على منح الشباب الأردني فرصة الاحتكاك مع خبرات سينمائية عالمية.

لطالما تجدّدت دعوات تنظيم مهرجان سينمائي أردني، حيث جرى تفعيل الاتصال بين الجهات الرسمية مثل وزارة الثقافة، أمانة عمان الكبرى، المجلس الأعلى للشباب، هيئة تنشيط السياحة، الملكية الأردنية، الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، مؤسسة عبد الحميد شومان، دارة خالد شومان، إلا أن هذه المحاولات، للأسف، كانت تصطدم دوماً بعقبة التمويل المادي، وحتى تحقيق ذلك، سيظل المشهد السينمائي الأردني، مجرد إنتاجات سنوية محدودة وفعاليات احتفاء وتكريم موسمية، تعرف بالنشاط السينمائي في ثقافات الآخرين.

«عتبات البهجة» لناجح حسن:

رصد لمسيرة السينما في الأردن منذ الخمسينيات

هيا صالح*



في ظل الثورة المعلوماتية، والتطور التكنولوجي في مجال الاتصالات والعالم الرقمي، صار بإمكان صناع السينما، من الشباب بخاصة، الاطلاع على تجارب بعضهم بعضاً وتبادل الخبرات لتطوير قدراتهم ورؤاهم السينمائية، ومن هنا بدأ الشباب الأردني، التوجه بخُطوات حثيثة نحو خوض مضمار صناعة الأفلام وفق أشكال وأساليب متباينة، مستفيدين من نشاط مؤسسات محلية من مثل الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، التي ساهمت في تشجيع رأس المال العالمي على الاستثمار في المجال السينمائي في الأردن والاستفادة من مكوناته البيئية والجغرافية والمناخية.

وقد قاد هذا إلى تشجيع أفراد ومؤسسات على تنظيم ورشات عمل ودورات تدريبية في مجال صناعة السينما، أو إطلاق مسابقات لكتابة نصوص سيناريوهات من قِبَل الشباب الأردني، كما في «تعاونية عمّان لصناعة الأفلام»، و«أفلام بلا ميزانية»، و«شركة الرواد»، و«مؤسسة طيف»، بالإضافة إلى ما وفّرته مؤسسات أكاديمية من مثل معهد البحر الأحمر للعلوم السينمائية، وكلية الفنون في جامعة اليرموك ومثيلتها

---

* كاتبة أردنية.

في الجامعة الأردنية، وعدد من المعاهد والكليات الخاصة في الأردن، من دعم وتشجيع لصناعة الأفلام الأردنية.

من هنا تأتي أهمية كتاب «عتبات البهجة» للناقد السينمائي ناجح حسن، والصادر عن دار فضاءات بدعم من وزارة الثقافة (2010)، في قراءته لواقع صناعة الفيلم الأردني، وهي صناعة –كما يرى- ما تزال تشق طريقها بأسلوب فردي وآني في ظل تواضع مبادرات المؤسسات الثقافية في القطاعين العام والخاص، على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على إنتاج الفيلم الروائي الطويل «صراع على جرش»، الذي أنجزه المخرج واصف الشيخ ياسين.

ويشير المؤلف إلى أن هذه الصناعة شهدت منذ بدايات القرن الحادي والعشرين إنجازات متفاوتة في القيمة والنوع، حيث جرى تصوير بعضها ضمن جهود شباب يمتلكهم الطموح في تحقيق أفلامهم، سواء الروائية الطويلة أو القصيرة أو التسجيلية.

وقد استفاد أولئك الشباب، ومعظمهم من بين خريجي الجامعات في حقول الكمبيوتر والفنون الجميلة والتصميم، من وجود الهيئة الملكية الأردنية للأفلام التي منحتهم الفرصة في تطوير قدراتهم عبر إشراكهم في دورات محلية وخارجية، ومساندتهم بالتجهيزات والمعدات.

وفي وقتٍ يؤكد فيه المؤلف أن هناك العديد من الشركات والمؤسسات التي تعنى بالإنتاج الفني، إلا أنه يستدرك بقوله إنها غيبت اهتمامها بالطاقات الإبداعية الشابة في حقل صناعة الأفلام، وآثرت الاتجاه إلى العمل بالبرامج والأعمال الدرامية التلفزيونية، من دون السعي إلى تأسيس شركات إنتاجية ذات تجهيزات وبنى تحتية مناسبة، أو تخصيص جزء من عملها في مجال تمويل المشاريع السينمائية ودعمها.

ويستعرض المؤلف في هذا السياق، عدداً من المبادرات التي نشأت بهدف تشجيع هذه الصناعة وتطويرها، ومنها «بيت الأفلام» الذي تأسس كواحد من إنجازات الهيئة الملكية الأردنية للأفلام بهدف رفد المجتمع المحلي بثقافة سينمائية، وهو يتضمن وحدة متكاملة من منظومة مشاريع التثقيف السينمائي ووسائل الإنتاج السمعي البصري ومكتبة تشمل أبرز أدبيات النقد السينمائي العربي والعالمي، كما تتوافر فيه أمكنة متخصصة لتطوير القدرات في المعرفة والتدريب والممارسة على فن كتابة السيناريو والمونتاج والموسيقى التصويرية، وتقنيات الإضاءة والتصوير والإخراج، مجهزة بأحدث الأساليب والتقنيات الجديدة.

ويلفت الناقد ناجح حسن إلى الدور الذي تضطلع به الهيئة الملكية التي تأسست في العام 2003، ويديرها مجلس أمناء برئاسة سمو الأمير علي بن الحسين، وتقوم بمهام المفوض التنفيذي للهيئة سموُّ الأميرة ريم علي، ويشمل هذا الدور مهمات عديدة من بينها القيام بجذب استثمارات الشركات السينمائية العالمية إلى الأردن، وتقديم أشكال العون والتسهيلات الممكنة بغية الدفع بصناعة الأفلام، وترويج ثقافة الصورة كفعل ونشاط إنساني وحضاري يعمل على التقريب والتواصل الإنساني.

ومن المبادرات المهمة في سياق دعم الصناعة السينمائية في الأردن، المؤتمر الثقافي الوطني الثاني الذي ناقش «صناعة الأفلام في خطة التنمية الثقافية»، وتوجهات خطة التنمية الثقافية للأعوام 2009-2011 التي تشرف عليها وزارة الثقافة. وقد جاءت أوراق المؤتمر، كما يوضح الباحث، مليئة بالأفكار والرؤى الطموحة لتفعيل الحراك الثقافي الوطني، وجرى فيها تناول أهمية إنجاز أفلام أردنية بحكم ما يمثله عالم صناعة الأفلام من دور لافت في الحقل الإبداعي.

ويدعو المؤلف وزارة الثقافة إلى تفعيل قسم السينما في مديرية الفنون، والعمل على إطلاق برامج ومشاريع سينمائية إن لم يكن بمقدورها تنظيم مهرجان سينمائي على غرار المهرجانات المثيلة التي تقام سنوياً، كما يدعو القائمين على

الفعل الثقافي الرسمي إلى بذل المزيد من الاهتمام بالسينما، والبدء في تحديث أجهزة العرض وتقنياته في المراكز الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، وإقامة مسابقات خاصة بكتابة السيناريو، وتأسيس صندوق خاص لدعم المشاريع السينمائية، على أن تتخذ مؤسسات إعلامية مبادرات لعرض تلك الأفلام، فضلاً عن تمويل قسم منها، في ظل حقيقة أن العالم اليوم يتحدث بلغة الصورة.

ومن بين المشاريع التي تهدف إلى تفعيل صناعة السينما في الأردن، والتي يستعرضها المؤلف في كتابه، «مشروع السينما البديلة»، حيث تضمنت مذكرة التعاون بين الهيئة الملكية للأفلام والمجلس الأعلى للشباب تنشيط صناعة أفلام الشباب، وأُطلق على هذه المبادرة اسم «السينما البديلة» التي تركز على الأفلام الوثائقية، ودعم الشباب من خلال عرض أفلامهم وتجاربهم السينمائية، وتشجيع الحوار المفيد والمبدع.

كما أطلقت الهيئة الملكية الأردنية للأفلام مشروع «الصندوق الأردني لتمويل الأفلام» في العام 2011، وبدأت تنشط الاستثمارات في صالات السينما التي تواكب أحدث تقنيات العرض العالمية، كما تم تأسيس معهد البحر الأحمر للفنون السينمائية. وقد شجعت هذه المبادرات العاملين في الحقل السينمائي على تقديم أفلام أردنية ذات مضامين ورؤى جمالية قادتها إلى المشاركة في المحافل المحلية والدولية.

وخُصص قسم من الكتاب لحوارات في صناعة الأفلام الأردنية، أجراها المؤلف في أوقات مختلفة مع رموز أردنية في هذه الصناعة، ومن ذلك حواره مع سمو الأمير علي بن الحسين الذي أوضح فيه سموه دور الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في انتعاش الحراك السينمائي في المجتمع المحلي، ناظراً بتفاؤل إلى مستقبل صناعة الأفلام الأردنية، ومعولاً على جهود الشباب وإبداعاتهم في هذا المجال.

كما يتضمن هذا القسم حواراً مع المخرج العالمي محي الدين قندور صاحب فيلم «الشراكسة»، وفيه يتحدث قندور عن رؤية العمل الدرامية والجمالية المبتكرة في تناوله حقبةً تاريخية ذات صلة بالواقع المحلي، وما يحفل العمل به من مفردات اللغة السينمائية والفكرية المصحوبة بأداء لافت لمجموعة من الممثلين الأردنيين، والاشتغالات التقنية الجذابة.. وقد دفع هذا الفيلم، الذي فاز بالعديد من الجوائز، باتجاه تفعيل المسيرة السينمائية الأردنية.

أما حوار المؤلف مع المخرج الأردني الرائد جلال طعمة، فيؤكد أهمية المنجز الذي قدمه صاحب الفيلم الروائي الطويل «الأفعى» أوائل العقد السابع من القرن الماضي، والذي أُنتج من خلال قسم السينما في التلفزيون الأردني. هذا الفيلم الذي اضطلع بأدواره ممثلون أردنيون وعرب، وعُرض في أكثر من مهرجان وملتقى سينمائي عربي ودولي، يعرض حكاية رجل وجد نفسه على رصيف الشارع ذات ليلة قبل أن يطرح عليه عابر سبيل سؤالاً عن الأسباب التي حدت به إلى أن يقضي ليلته بهذه الحالة الصعبة، ليبدأ سرد قصته المأساوية التي تتلخص في زوجة جشعة تشتعل فيها الغيرة من قريبتها التي تعيش مع زوج ثري.

كما يكشف الحوار عن تجربة أخرى للمخرج طعمة في السينما حملت عنوان «الابن الثاني عشر»، وهو فيلم من النوع الكوميدي الاجتماعي الذي يستقي أحداثه من مفارقات داخل أسرة أردنية.

أما الحوار الذي أجراه الناقد ناجح حسن مع المخرج أمين مطالقة، فيتحدث عن اشتغالات مطالقة الذي اتجه إلى صناعة الأفلام القصيرة موظفاً روح الدعابة والتشويق فيها، ومنها: «وزن ثقيل»، و«يوم الفرح»، و«المرة الأولى»، و«عودة السيف». وهي أفلام قصيرة تمتلك رؤى فنية تتبع الإيقاع السريع كما هي حال السينما الأميركية، لكن المخرج يخالف مفاهيمها وطروحاتها ومنطلقاتها بتقنيات بسيطة واعية. كما

يحاور المؤلف الممثلَ الأردني العالمي نديم صوالحة بطل فيلم «كابتن أبو الرائد»، وهو فيلم روائي طويل أخرجه مطالقة برؤية سينمائية جديدة.

ويكشف الحوار مع المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات، ما قدمه مدانات، بالاستناد إلى خبرته وحرفيته، من مفاهيم ورؤى جمالية نابضة بحب السينما في أكثر من مقالة وكتاب، بين التأليف والترجمة، تنهل من مدارس وتيارات ونظريات عالمية، بعيداً عن النظرة التقليدية لدور السينما في المجتمع.

كذلك، يؤكد حوار المؤلف مع الناقد السينمائي محمود الزواوي، الجهود التي قدمها الأخير في كتابة المقالات حول السينما الأميركية وقضاياها، مع التركيز على الأفلام التي تحمل مضامين ورؤى إبداعية، مقارَنة بذلك السيل الهادر من الأفلام التجارية التي تمتلئ بها صالات العرض.

ويصطحب الكتابُ القارئَ في جولة في صناعة الأفلام الطويلة، ومنها «وطني حبيبي»؛ الفيلم الروائي الأردني الثاني، والذي حققه مجموعة من الشباب الأردني في العام 1962 بإمكانات بسيطة، وحمل اسم الأخوين عبد الله ومحمود كعوش في التمثيل وكتابة القصة والإخراج.

ويستعرض المؤلف الجهود التي بُذلت من قِبَل أفراد ومؤسسات من أجل الحفاظ على نسخة الفيلم النادرة، وكان لعدنان مدانات الجهود الكبرى في تتبع نسخة الفيلم بالتعاون مع مديرة التلفزيون الأردني هالة زريقات، والهيئة الملكية للأفلام، ومدير المكتبة الفيلمية بالتلفزيون نايف خليفة، الذين ساعدوا في العثور على نسخة الفيلم، ومن ثم ترميمها لتكون صالحة للعرض.

يتناول الفيلم قصة حب رومانسية على غرار ما كانت تقدمه الأفلام الميلودرامية المصرية، ولكنها مطعَّمة بأحداث سياسية ساخنة تتعلق بمسألة الصراع العربي «الإسرائيلي»، إذ يترك بطل الفيلم حبيبته لكي يؤدي واجبه في الذود عن الحدود.

التجربة الأخرى في مجال صناعة الأفلام السينمائية الطويلة، كانت مع فيلم «كابتن أبو الرائد» الذي كشف عن مواهب وطاقات إبداعية خلاقة، كما يؤكد المؤلف، والذي جالت عروضه في أرجاء المملكة وفي العديد من المهرجانات السينمائية العربية والدولية، بدءاً من مهرجانات دبي والقاهرة وقرطاج، مروراً بمهرجانَي سندانس ولندن، وصولاً إلى مهرجانات روتردام وبلجيكا وطهران. وقد رُشح الفيلم لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي، ومنحته أكثر من لجنة تحكيم جوائز لافتة، ومن بينها جائزة أفضل ممثل التي نالها بطله الممثل العالمي نديم صوالحة في دبي.. ويتناول الفيلم جملة من القضايا الإنسانية والعلاقات بين الناس والجماعات وقيم الصداقة والإلهام والبطولة.

ويتوقف المؤلف عند فيلم «الشراكسة» الذي تدور قصته حول قدوم مجموعة من العائلات الشركسية الى الأردن في نهايات القرن التاسع عشر، وتكشف أحداثه عن كثير من نواحي الحياة الإنسانية والسمات التي تميزت بها مدينة عمّان في مطلع القرن الماضي، مثل السيل والآثار والقطار العثماني، إلى جوار تفاصيل من أنماط العلاقات والعيش السائدة لدى السكان خلال التواجد العثماني في المنطقة.

كما يستعرض الناقد ناجح حسن الفيلمين الأردنيين: «مدن ترانزيت» لمحمد الحشكي، و«هذه صورتي وأنا ميت» لمحمود المساد، اللذين استُقبلا بحفاوة خلال الدورة السابعة لمهرجان دبي السينمائي في العام 2010.

وقد شكّل «مدن ترانزيت»، كما يرى المؤلف، إضافة في مسار السينما الأردنية، وهو يتناول قصة امرأة (أدت الدور الفنانة صبا مبارك) تقرر العودة إلى عمّان بعد فترة غياب طويلة في أميركا انفصلت خلالها عن زوجها. وتلتقي هذه المرأة أفراد

عائلتها تدرك حجم التغيير الذي فُرض على مسار حياتهم، فتبدأ في الاقتراب من أصدقاء ومعارف قدامى، وتحاول أن تفهم سبب لجوء والديها إلى العزلة، وبخاصة والدها الذي يؤثر الصمت والتأمل أمام شاشة التلفاز في متابعة الأخبار، على خلاف ما كان عليه في السابق، حيث كان دائم الانغماس في قضايا عائلته ومحيطه الإنساني.

أما المخرج محمود المساد، كما يرى المؤلف، فكان أميناً في «هذه صورتي وأنا ميت» لمتطلبات الفيلم التسجيلي ويتناول الفيلم واحدة من قصص المواجهة التي دارت على خلفية الصراع العربي «الإسرائيلي» في العام 1983 عندما يجد طفل نفسه مضرجاً بدمائه إلى جوار والده الذي اغتيل بإطلاق الرصاص عليه في أحد شوارع العاصمة اليونانية (أثينا).

ويقدم المؤلف قراءة في فيلم «الجمعة الأخيرة» ليحيى العبد الله، الذي يحكي تداعيات الحياة العصرية في بيئة بسيطة، وفيلم «سمك فوق سطح البحر» لحازم البيطار، مؤسس تعاونية عمّان التي رفدت المشهد السينمائي المحلي بأفلام وطاقات جديدة وبإمكانيات متواضعة.

وفي مجال الأفلام القصيرة، قدم المؤلف قراءة في عدد من الأعمال: «أحلام بعيدة» لطارق الخطيب، و«جائع الأحلام» لهبة البوريني، و«عربيزي» لدانيا الكوري، و«ست دقائق» ليحيى عبد الله. إلى جانب قراءات لأفلام حققها طلبة معهد (الأس إيه أي) الأسترالي/ فرع عمّان، وكلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك ومنها: «شيري» لريم عمري، و«رحلة العشرة دولارات» لمحمود الشولي، و«الإمبراطورية المستعمرة» لعاصم العمري، و«محمد علي» لعمر عبد النبي، و«خيانة عيد الميلاد» لإبراهيم القاضي.

يمثل الكتاب، الذي يشتمل على ملحق لصور عدد من الأفلام الأردنية، إطلالة وافية على مشهد صناعة السينما في الأردن، متتبعاً بواكيرها منذ الفيلم الأول الذي ظهر في أواسط القرن الماضي، وانتهاء بأحدث إنجازاتها، على تباينها وتنوعها بين أفلام روائية وتسجيلية طويلة وقصيرة، مع الإشارة إلى دور عدد من المؤسسات العامة والخاصة والمبادرات المتنوعة، في تشجيع هذه الصناعة والنهوض بها. ويقدم المؤلف في ثنايا كتابه مقترحات لتحفيز الاستثمار في قطاع السينما في الأردن، وهو ما شأنه الارتقاء بهذا القطاع ليكون على قدم المساواة مع مثيله عربياً وعالمياً أيضاً.



لوحة للفنان التشكيلي محمد العامري

لكي لا يكونَ تاريخنا عبئاً علينا

د. عبدالله مطلق العساف

يُعد تاريخ الأمم والشعوب سجلاً شاملاً يشهد على الماضي في الحاضر وقد يساعدنا على فهم المستقبل، فهو يتجلى في الذاكرة الحيّة للأفراد والجماعات، ويسعى هؤلاء إلى جعله مغروساً في ذهنية الأجيال اللاحقة، على أساس أنه مجسّد حياة أسلافنا الذين صنعوا هذا التاريخ، ويزرعنا في جذورهم الراسخة، لكي تبقى لنا شخصيتنا وهويتنا، ولكي نفهم حاضرنا في ضوء ماضينا القريب والبعيد.

وإذا كان التاريخ يُعتبر عند بعضهم عنواناً للأصالة والمجد والانتصار، فإنه عند هؤلاء أيضاً يكون أساساً للبقاء والحضور، ومدعاة للفخر والزهو. بيد أن تاريخ المجتمعات ليس دائماً صفحات ناصعة ويُجللها الفخار والنصر والفضائل المغذية للقيم العظيمة، فثمة صفحات سوداء تغلّف تاريخ المجتمعات في كل الأزمان، وتلقي عبئاً ثقيلاً على ذاكرة الناس والبشر حتى أزمان لاحقة طويلة. إنّ التاريخ غالباً ما يخفي «أضابير» مُغلقة ومسكوت عن تفاصيلها، وربما لا يعلمها الكثيرون، مثلما ينكرها الكثيرون، ليس رغبة في الإنكار بحّد ذاته ولا حباً في الجهل فيها، بل لأن بعضهم يرى أن فتحها مدعاة للبلبلة والفرقة والتمزق، وبالتالي الوهن والضعف، لأن هؤلاء يعتقدون أن الأجيال المعاصرة، يجب أن تطمئن إلى أنها تحمل في ذاكرتها وأرشيفها الوطني أو القومي تاريخاً ناصعاً، مُجللاً بالبياض، ومحشوّاً بالفضائل حيث لا تعلم أنها تعيش مع ذاكرة تاريخية وطنية بطمأنينة كاذبة، بصورة من الصور.

قد يعلم الكثيرون ما تخفيه هذه «الأضابير» المغلقة من أحداث هامّة، كان لها دورٌ حاسمٌ في تشكيل الحاضر، وربما تأثيرٌ منفصلٌ لرسم المستقبل، لكن هذا الحاضر والمستقبل يبقى مُعلّقاً في جناحٍ واحدٍ من أجنحة التاريخ، الذي أُريد له -عند بعضهم- أن يكون هو الحقيقة ولا شيء غيره. أمّا الحقيقة الأخرى في «الأضابير المغلقة»، أو «الأرشيفات المقيّدة»، المحروسة، والممنوعة من الفتح أو البحث تحت شعارات سياسية وأيديولوجية رسمية وشعبية، فإنها تشكل بعد حين من الزمن «تابو»، أو «محرّمات»، لا ينبغي الاقتراب منها أو الكشف عمّا فيها، لتُصبح جزءاً أصيلاً من التاريخ الوطني أو القومي والاجتماعي وهويته المتجددة، ولكنها تبقى ذاكرة مزيفة.

كاتب وباحث أردني.

لماذا تخشى بعض الشعوب الكشف عن «أضابير» مغلقة من تاريخها؟ ولماذا تحاول كثير من الدول إقصاء جوانب من الحقيقة التي أصبحت في ذمة التاريخ؟ والواقع أن الأسباب كثيرة، منها ما هو متعلق بذرائع الوحدة الوطنية، واللحمة المجتمعية. وتجنب إثارة النعرات العرقية والدينية والقبلية والجهوية، ومنها ما يخص السلطة والحكم، الذي يفضل أن تكون الحقيقة دائماً تعبّر عن مشروعه هو وأعماله هو، فهو يخشى أن يبدو ضئيلاً في حقيقته أمام الحقيقة المحجوبة، على أن الخشية من التاريخ أو الماضي، وبالتالي وضع قيود على إفشائه إلى العلن، لكي تطّلع عليه الأجيال الحاضرة، ويدرسه الباحثون من أوجه مختلفة ومتعددة، يُلقي على المجتمع عبئاً ثقيلاً، لا يُمكنه أن يتخلص منه بسهولة، ذلك أن جزءاً من هذا التاريخ المحظور، يكون في ذاكرة أحياء وشهود عليه في فترة تاريخية معينة، وهم يشكلون الرواة له بين أفراد الشعب، الذين يتلقفونه ويختزنونه في أذهانهم، ولكن بدلاً من أنّ يذيعوه للعلن، يتناقلونه مشافهة فيما بينهم، ويشكل بالنسبة إليهم التاريخ السّري أو التحتي، في مقابل التاريخ الرسمي المكتوب. وبعد وقت يكتشفون التعارض أو ربما التناقض بين التاريخين، ويبدؤون لحظة تشكيل جديدة لأيديولوجياتهم الوطنية، وبطبيعة الحال فإن هذا التشكيل للتاريخ تختلط فيه الحقيقة مع الأسطورة بشكل عام.

ما الحلّ الذي يمكن أن يشكّل بديلاً واقعياً، يُغني وحدة كل من الأُمة أو الشعب وتاريخه؟ بدلاً من حالة الفصام المستمرة التي تؤدي إلى التشكك وعدم الثقة، واتخاذ هويات فرعية، تحلّ محلّ الهوية الوطنية الجامعة، قابلة للتفجر وإخراج أسوأ ما فيها من تقاليد العنف والانفصال والإكراه.

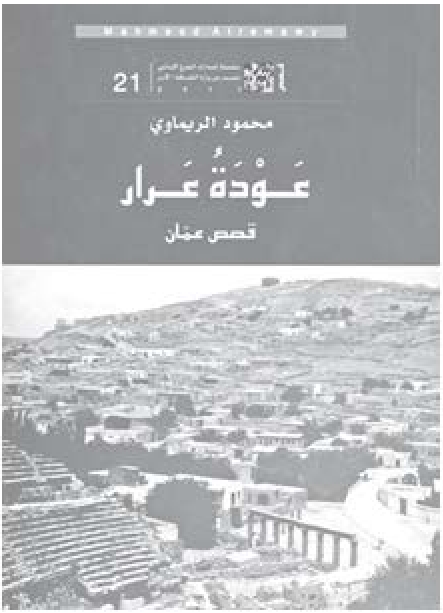
ليس هنالك أمة ناضجة عقلانية ومستنيرة في هذا العصر تخجل من تاريخها، مهما كان شكل ومضمون هذا التاريخ، فأوروبا المتقدمة اليوم، كانت بالأمس في أسوأ أحوالها الداخلية والبينية: حروب ودمار ونزاعات داخلية، لكنها بدلاً من أن تغلق تاريخها السّري تفتحه للعلن، وتجري مُصالحات أهلية ووطنية، حول نزاعات الماضي، وتعتبر أن الحقيقة التاريخية إذا أعلنت ودرست واستوعبت، واستُفيد منها في أخذ الدروس والعبر، فإنها تصبح عامل قوة وطنية وقومية، وعامل لحمة وطنية، لا بل إنها قد تكون عامل بناء مشروع وطني اجتماعي مستقبلي يشارك فيه الجميع بإخلاص، لكي يتجاوزوا بعض منغصات الماضي، وبعض هفوات التاريخ وصراعاته التي حصلت في مرحلة ما من المراحل، فتجد إجماعاً وطنياً على تجاوز الماضي بعد أن عرف الجميع حقيقته بكل شفافية ومصداقية، ليبنوا مستقبلاً جديداً، يتجاوز الماضي، وهذه الشعوب تريد أن تتصالح مع ذاكرتها الماضية، مع كل الصفحات السوداء، بعد أن نضجت واستوعبت الدروس، بدلاً من أن يبقى الجميع يجترّون هذا الماضي ويوظفونه في خلافاتهم وأحقادهم وخصوماتهم، ويكون «غب الطلب»، يستحضره من يشاء ويوظفه حاضراً وفي كل حاضر، فيصبح التاريخ عامل انقسام وضعف بدلاً من أن يكون عامل وحدة وقوة ويبعثُ على الدخول في المستقبل.

إن للدولة الأردنية أرشيفها الخاص بمؤسساتها التي تُؤرخ لحقبة من تاريخ الأردن الحديث والمعاصر، والأَحرى أن يُصبح أرشيفاً تاريخياً وطنياً، يُفتحُ للدراسة بكل ما فيه، بموضوعية وعلمية حيث لم يعد مقبولاً أن يبقى في «الأضابير» المغلقة.

وليس هناك ما يدعو إلى الخجل أو الخوف من التاريخ، لكي نفرض وصاية على الأجيال الحاضرة، ونفترض القصور بوعيها ووطنيتها، ونخشى عليها من الفتنة، فالفتنة وسوء العواقب تتربص دائماً عندما يعتقد بعضهم أن هنالك جزءاً من الحقيقة والتاريخ محجوبين، فيترك لنفسه، أن يقبل كل الروايات التي يتناقلها الناس مشافهة في الأحاديث اليومية، ويجعل منها التاريخ الحقيقيّ الذي يُحددُ من خلاله وجدانه النفسي والوطني وأيديولوجيته السياسية، اتجاه من يشاركونه الوطن.

السرد الـ «ما بعد حداثي» في مجموعة عودة عرار

مجدي ممدوح



تيار ما بعد الحداثة أفرز نظرية جديدة في الفن، وربما تكون هذه النظرية من أهم الانعطافات التي حدثت في الرواية الفنية. الاعتراض الأساسي الذي قدمه تيار ما بعد الحداثة على الحداثة يتعلق بالدور المركزي للذات والذي يعتبر معلماً أساسياً من معالم الحداثة، وهذه الذات ولدت مع اللحظة الديكارتية بوصفها ذاتاً مفكرة هي البؤرة والمرجعية لكل نتاج ثقافي. وقد كان هذا الدور واضحاً في نظرية الفن عند أرسطو التي استندت إلى عنصري المحاكاة والتطهر، والمحاكاة عند أرسطو ليست محاكاة مباشرة، بل هي محاكاة يدخل فيها عنصر التوليف. فالذات المبدعة للعمل الفني تختار من العناصر المطروحة في الوجود ما يناسب هذا العمل وفق نسب محددة ومدروسة. فالسارد يختار أحداثاً بعينها لتشكيل عمله السردي وينبذ ما لا يناسبه من أحداث، والرسام يختار ألواناً وخطوطاً تناسب لوحته، والموسيقي يختار أصواتاً وفق أزمان محددة وإيقاعات مختارة، ولكن تيار ما بعد الحداثة ثار على هذا الدور التوليفي للعقل أو الذات، وطالب بإتاحة الفرصة

كاتب أردني.

أمام الوجود لكي يعبّر عن نفسه دون التدخل القامع للذات المنتجة، وظهر هذا عبر مقولات مثل موت المؤلف (بوصفه ذاتاً قامعة) ومقولة موت الإنسان واختفاء الذات وغيرها من مقولات ما بعد الحداثة.

مجموعة الريماوي «عودة عرار» ستتيح لنا معاينة الرؤية الـ«ما بعد حداثية» لفن القصة، والتي سيتضح بأنها تحمل كامل الترسيمة التي تميز النتاج الـ«ما بعد حداثي»، طبعاً أنا لا أدعي أن الريماوي أنتج نصوصه وفق رؤية ما بعد حداثية مسبقة، فهذا يعد ضرباً من التجني على العمل الإبداعي، فالمبدع يقول كلمته ويمضي، ولا يحفل بالنظريات والرؤى النقدية، فهو كما يصفه المتنبي ينام ملء جفونه عن شواردها ويسهر القوم جراها ويختصم.

في نصوص «عودة عرار» سوف نعاين مدينة عمان وهي تتنفس بكامل حريتها دون قمع أو وصاية من قبل المؤلف، مما سيتيح لنا أن ننصت لصوت هذه المدينة الخفي. لو كنت مخولاً بوضع عنوان لهذه المجموعة لاخترت عنوان « حكايات عمان»، وأنا بالطبع أمتلك صلاحيات بوصفي متلقياً للنص لا تقل عن الصلاحيات التي يمتلكها المؤلف، وهذه الصلاحيات ممنوحة لي من كل التيارات الـ«ما بعد حداثية» كنظرية القراءة والتلقي التي نقلت الدلالة إلى ساحة المتلقي، ووضعت المتلقي على قدم المساواة مع المؤلف من حيث إعادة إنتاج النص وإنتاج الدلالة (أو الدلالات المتعددة) التي يحتملها النص.

سوف نعاين سرداً جديداً عند الريماوي، جديداً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى بعدي وتجاوزي، إنه سرد حذر يتحاشى التطفل على الحدث وإرباكه أو إقلاقه، ناهيك عن إعادة إنتاجه، إنه سرد لا يروم حتى التصريح بحضوره القامع، سينقل لنا الريماوي هذا السيل المتدفق من الأحداث اليومية والذي يسير وفق نظام السببية الأزلي، حيث يسبق السبب النتيجة دائماً، في نظام حتمي صارم يرتقي إلى مرتبة الضرورة، هذا النظام الذي لا يعبأ بالمشاهدة ولا يعبأ بالرصد ولا يعبأ بالتوثيق، بل إن التوثيق السردي المشهدي ربما يربك هذا الإيقاع ويجعله ضبابياً ويخفف من حتميته وضروريته، ومبدع النص على وعي كامل بهذا الإشكال، ويطرحه من خلال نص «أهمية أن تقطع دوار الداخلية راجلاً ومتحدثاً بالموبايل»، في هذا النص يرصد السارد (الشابة العشرينية المحجبة منتصبة القامة، والتي تعمل منذ عامين في شركة تقع مكاتبها غير بعيد عن دوار الداخلية، ويقع مسكن ذويها في شارع قريب، وهي تقطع الدوار بصورة شبه يومية راجلة بين عربات مسرعة ومتوترة، فيما هي منهمكة في الحديث بالموبايل)، ويستطرد السارد (الشابة العشرينية الممتلئة ثقة بالنفس ترى طريقها بوضوح وتشقه بثبات، أياً كانت ظروف الطقس والطريق، وتدرك بغريزة ما.... بمنزع ما، متعة استثنائية وأهمية خاصة لأن تقطع الشارع وهي منهمكة بالحديث عبر الموبايل، تلك المتعة وهذه الأهمية لم يدركها... لم يتبينها الرائي رغم إمعانه النظر في المسألة، فلما أعيته الحيلة على فهم أهمية قطع دوار الداخلية راجلاً ومتحدثاً بالموبايل، فقد لجأ مكرهاً من باب المناجاة العلنية مع النفس إلى تدوين هذا السرد المشهدي، وهو ما تناهى خبره عرضاً وربما بحنكة خفية ما إن تمت كتابته، إلى مسامع الفتاة، (بلدنا صغيرة لا تخفى فيها شاردة أو واردة على أحد)، فأثار هذا استغراباً شديداً لدى الفتاة ممزوجاً بخيبة أملها، فقد يهون عليها أن تتعرض لحادث اصطدام طفيف... بيد أنها تمقت أكثر ما تمقت كل تدخل في شؤونها أو تطفل على خصوصياتها)، في هذا النص نشاهد الوجود العيني الحقيقي وهو يصرخ محتجاً على تدخل السرد في سيرورته، هو يحتج (عن طريق الفتاة) على حادثة التوثيق عينها، فما بالك بإعادة إنتاج الحدث وفق معايير ومتطلبات السارد، سيكون هذا فوق كل احتمال.

نصوص الريماوي يمكن نعتها بأنها نصوص قابلة للكتابة، وهذا المصطلح من نتاج رولان بارت، حيث ميز تمييزاً جوهرياً

بين النص القابل للكتابة والنص القابل للقراءة، النص القابل للقراءة هو النص الذي نقرؤه ونستهلكه باستسلام دون أي تدخل منا، وهنا تكون عملية التلقي سلبية تماماً، عملية باتجاه واحد، تتجه من المؤلف إلى المتلقي فقط، ولكن النص القابل للكتابة هو النص الذي يحفزنا على البدء بكتابة النص وإعادة إنتاجه وفق تلقينا للنص، لأن هذا النص ببساطة يستفزنا لوجود مساحات كبيرة من التأويل والتي تستطيع أن تنتج المزيد من الدلالات للنص بعيد عن الدلالة الواحدة والقطعية. في كل نص يكتبه الريماوي ينتابنا إحساس أن النص لم يكتمل، ولم يشبع كامل فضولنا الحكائي، نص يشاكسنا ويدعونا لكتابته، ويدعونا للوقوف على قدم المساواة مع المؤلف، النص عند الريماوي يتوقف في نقطة ما ويترك للمتلقي مساحة كبيرة من التأويل، وكأن الانتهاء من قراءة النص يمثل بداية جديدة لعملية أكثر أهمية من التلقي السلبي للنص، عملية تباشر على الفور بإنتاج النص وملء فراغاته وإنطاق صوامته الكثيرة.

تقنية المفارقة حاضرة في النصوص، والحقيقة أن هذه التقنية تعتبر أساسية في بنية القصة، ولا يخلو أي نتاج قصصي من هذه التقنية، ولكننا سنلحظ أن المفارقة في نصوص الريماوي تنطبق عليها أيضاً الترسيمة الـ«ما بعد حداثية»، بمعنى أن المفارقة موجودة في الواقع نفسه، والقاص لا يفعل شيئاً سوى التوثيق لهذه المفارقة، بمعنى أنه لا يصنعها من أجل إكمال بنية القصة كما هو شائع في هذا الجنس الأدبي، بل هي أصيلة في المشهد الذي يوثقه. في السرد القصصي الحداثي يبادر القاص إلى صناعة المفارقة وتوظيفها في النص بما يخدم الثيمة التي يدور عليها النص، وهي مهارة أساسية من مهارات القاص وجزء من صناعة التخييل، وعادة ما تأتي هذه المفارقة على شكل جملة في نهاية النص القصصي، كل هذا لن نجده في نصوص الريماوي، فالمفارقة تكمن في طبقة أعمق داخل النص، داخل الحدث، داخل المشهد، وليست مفارقة ظاهرية مباشرة كما تعوّدنا عليها في النصوص القصصية الكلاسيكية، فلو استعرضنا قصص أشهر القاصين الأميركان الكلاسيكيين، أو. هنري، مثلاً، فسوف نلحظ أنّ المفارقة تأتي دائماً في الجملة الأخيرة من النص، تأتي هكذا فجأة بلا مقدمات، تأتي صادمة لتمنح القصة إمكان وجودها، وهكذا فإن الكشف عن المفارقة داخل نصوص الريماوي يحتاج منا الغوص عميقاً في بنية النص المعبّر عن المشهد، وهذا يستتبع القول أيضاً إن الثيمة تغدو غير متاحة إلا للقراءة المعمقة للنص، وربما ينتهي المتلقي من قراءة النص دون أن يلتقط الثيمة، مما يجعله يقف حائراً أمام النص وفنية النص، وربما يصاب المتلقي بحيرة حقيقية أمام نصوص الريماوي، هل أن هذه النصوص تمثل بالفعل نصاً قصصياً مستوفياً لشروط هذا الجنس؟! وهل أن هذه الأحداث المتضمنة في النص هي من صنف الأحداث التي يلتقطها القاص أو السارد الحصيف، وهل تستحق بالفعل الالتقاط والوضع في فضاء نصي، والحقيقة أن الكثير ممن قرؤوا نصوص الريماوي من النقاد الكلاسيكيين اعتقدوا خاطئين أن الريماوي لم يقبض بعد على سر القصة، وأنا بالطبع أسجل تحفظي الشديد على هذه الملاحظة النقدية الخاطئة، لأنني أعتقد أن تميز نصوص الريماوي يكمن هنا تحديداً. إن الريماوي لا يصنع مفارقة ولا حبكة، ولا يمارس سلطته كسارد وصانع للتخييل على المشهد، بل يدع المشهد يعبّر عن نفسه ويتنفس بحرية غير مسبوقة داخل النص بعيداً عن سلطة الإنتاج وإعادة الإنتاج.

سوف تؤكد لنا النصوص في مجموعة «عودة عرار» أن المفارقة منغرسة في أعماق مدينة عمان، وليست من صنع مبدع النصوص، لقد أصبحت عمان مدينة المفارقة بعد التطورات الهائلة التي حصلت فيها بوتيرة متسارعة، وفي زمن سريع جداً لا يدع مجالاً للأقدم أن ينقرض ليحل محله الأحدث، بل إن الأقدم والأحدث باتا يعيشان جنباً إلى جنب في مفارقة غرائبية مضحكة لا تفترق في شيء عن اللحد الذي

وصفه أبو العلاء المعري في بيته الشهير:

رب لحد قد صار لحداً مرارا   ضاحكاً من تزاحم الأضداد

لقد أصبح فضاء عمان يحمل من المفارقة القدر الكافي، والذي يعفي القاص أو الروائي من صناعة التخييل لإبراز هذه المفارقة، لقد أضحى الواقع بتناقضاته أشد سحرية وغرائبية من التخييل، مما يغري الريماوي باقتباسه كما هو دون الحاجة إلى الإنتاج وإعادة الإنتاج، ونلحظ في نص «عودة عرار» وهو أطول نص في المجموعة، والذي اشتق منه عنوان المجموعة، مفارقة مذهلة بين الماضي والحاضر، فحين يبعث عرار بشكل فانتازي ويتجول في عمان، يبدأ على الفور بإحداث مقارنات بين زمانه والزمان الحاضر، ومع أن الفارق الزماني لا يزيد عن عقود قليلة، إلا أنه بالمقاييس العمّانية يبدو هائلاً، وذلك بسبب وتيرة الزمن المتسارعة.

الزمن عند الريماوي يختلف أيضاً عن الزمن المتعارف عليه في السرد. أستطيع الجزم أن الزمن في نصوص «عودة عرار» ليس الزمن السردي، بل هو الزمن الوجودي، أي أنه مرتبط بالوجود العيني الواقعي، والزمن ارتبط ارتباطاً وثيقاً في الفلسفة الوجودية بالوجود نفسه، وأصبح معبّراً عنه، أو أنه شكل الوجود وصورته، وهذا ينسجم أيضاً مع السمات التي شخصناها سابقاً في السرد الـ«ما بعد حداثي». وأود هنا الإحالة إلى نصين يتمشكلان مع هذه القضية الشائكة، قضية الوجود والزمن، وهما نصا «بائع الزمن» و«24 سنة»، نلحظ في نص بائع الزمن ربطاً بين الوجود والتكرار، بل الإمعان في التكرار، حيث نعاين لوحة منتقاة لبائع الكعك الذي أفنى 45 عاماً من عمره في بيع الكعك ويطمح لأن يقضي 45 عاماً أخرى في البيع، عمان تحاول أن تؤكد وجودها من خلال نقش حضورها في صفحة الزمن، من خلال التكرار. إن الشيء الذي يظهر مرة واحدة ويختفي هو شيء لا يمكن نعته بالموجود، بل هو عدم محض، الوجود الحقيقي هو كل ما يقبل التكرار، بل إنه يصبح نوعاً من العود الأبدي الذي أسهب «نيتشه» في وصفه، فما إن تحدث الأشياء مرة واحدة، فلا شيء يمكنه أن يوقفها، ستظل تحدث وتحدث بالكيفية نفسها التي حدثت في البدء، ستظل تحدث في عود أبدي وكأنما هي تسعى إلى أن تؤكد حضورها في آنات الزمن كلها، وهذا الحضور في الزمان هو الذي يعطي المدينة هويتها، هذا هو مفهوم الزمان في المدينة، إنه زمان دائري، لا يشبه زمن الصحراء الذي يمتد بخط متصاعد نحو اللاتناهي، فما يحدث في الصحراء مرة، لن يعاود الظهور مرة أخرى، الزمن في الصحراء لا يتصف بصفة المراكمة، وبالتالي لن نجد تاريخاً للصحراء، وحدها المدن هي القادرة على مراكمة الزمن وصناعة التاريخ. نصوص «عودة عرار» كلها تؤكد هذه السمة، كل نص على طريقته الخاصة.

النصوص تقدم لنا لوحات متداخلة، عندما نجمعها فإنها ستمتلك قدرة فذة على تقديم توصيف أنطولوجي للمدينة، ولن أقول توصيفاً سردياً، السارد في كل النصوص يختار اللوحات، ولكنه لا يتدخل في محتواها، ولا يعبث في أسرارها ومفاتيحها، لا يعيد تشكيلها، لا يصنع لها حبكة، ولا يصنع لها مفارقة، وكأن السارد هنا هو إله بنيوي لا دخل له بالمضمون. هذه الحيادية في السرد نستشعرها في كل اللوحات التي تعرضها النصوص؛ نص «انتقام السيدة» يعرض لنا لوحة صادمة لأم تبحث عن عروس لابنها، ولكنها في هذا البحث تمارس عملية انتقام ممنهجة من كل الفتيات، تعاين الفتيات كما تعاين أيّ بضاعة، إنها تعاين وتعاين دون أن تشتري، ثم يتضح أنها تنتقم لنفسها عندما تزوجت في سن مبكرة رجلاً لم تعرفه ولم تره قبل الزواج. لوحة صادمة معبّرة منتقاة بعناية فائقة، أوكل لها السارد مهمة التعبير عن المدينة، عن ملمح مهم من ملامح المدينة.

المـريـديّــة

دراسة في الحروب القفقازيّة الروسيّة (1819-1859)*

* تأليف: د.محيي الدين قندور * ترجمـة: محمد أزوقة

يوسف حمدان

(1)

هذا الكتاب دراسة قديمة عن الحركة المريدية، تعود إلى عام 1962، وهي جزء من أطروحة دكتوراه كتبها المؤلف لمركز كلية الدراسات العليا وجامعة كليرمونت في ذلك العام، ويقول إنها فهرست في مكتبة الكونجرس بواشنطن عام 1964، وتلقى عدّة رسائل عبر السنين تتعلق بها من بعض طلاب دراسات عليا كانوا يرجعون إليها ضمن أبحاثهم حول القفقاس أو الحركة المريدية، ويعتقد المؤلف أن ما جعلها مثيرة للاهتمام هو استخدام مذكرات الجنرالين (تورناو) و(تود ليبين) وضباط روس آخرين من الذين خدموا في حروب المريدين، حيث إنها أصبحت مراجع أرشيفية، متاحة مع كثير غيرها من المواد المثيرة للاهتمام، وقد تم نشر بعض منها حتى الآن في عصر ما بعد «الجلاسنوست» في بداية التسعينيات، ولم يجد أيّ تناقض في مادة هذه الدراسة الأصلية التي كان قد كتبها قبل حوالي (34 عاماً) مع ما قرأه واطّلع عليه في مذكرات (الكراخي) المكتوبة بلغتها العربية الأصلية، بالإضافة إلى الوثائق الروسية والعربية الأخرى في مكتبة الأرشيف العسكري في موسكو، ومكتبة متحف ماخاشكالا...، وجاء في المتن أن الكراخي كان رفيقاً وسكرتيراً لـ«شامل» أثناء الحروب المريدية، وكان قد كتب مذكراته ونشرت للمرة الأولى في موسكو عام 1946 بعنوان «كرونيكا م.ت. الكراخي» من قبل أكاديمية العلوم التابعة للاتحاد السوفييتي، لكن ظل توزيعها وتداولها ممنوعاً حتى منتصف الثمانينات من القرن العشرين.

والمريدون كما عرّفهم المؤلف في كتابه هذا، عُرفوا في القرن التاسع، وهم مجموعة صغيرة في أعدادها (1.34% عام 1897).. إلا أنها كانت في غاية الأهمية بالنسبة للدور

كاتب أردني.

الذي لعبته، وتتألف من الشيشان والداغستانيين، وهي قبائل جبلية عاشت في الأقاليم الشمالية الشرقية للقفقاس، وعُرفت حركتهم التي أطلقت شرارة المقاومة القفقاسية، وأشغلت الجيش الامبراطوري لأكثر من نصف قرن، بـ«المريدية». وقد تنامى لدى هذه الشعوب المسلمة الشعور بالهوية في أوائل القرن التاسع عشر تحت وطأة الاكتساح الروسي الذي بلغ ذروته في محاولتهم تشكيل دولة مريدية إمامية بزعامة «شامل».. وتحدث المؤلف محاولاً إلقاء الضوء على قضية (المريدية) بتفصيل وإسهاب مبيّناً وفاضحاً المواقف العدائية تجاههم كحركة مقاومة تتطلع إلى التحرر والخلاص..

(2)

خلال الثلاثينيات من القرن العشرين، وعندما بدأت تصفية ما سميّ بالوطنيين البرجوازيين، ألصقت صفة الرجعية بالمريدية وكامل حركات المقاومة، وتم إظهار قائدها الشيخ شامل على أنه مجرّد متديّن متعصب، إلا أنه أعيد له الاعتبار قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية وأثناءها،عندما قام ستالين بإثارة المشاعر الوطنية للشعوب عن طريق إعادة الاعتبار لجنرالات القيصر.. ولم يكن من الغريب أن ينقلب هذا الاتجاه إلى عكسه تماماً عام (1950)، إذ أعلنت صحيفة برافدا في عددها الصادر في 1950/5/14 أنّ موقف بوكروفسكي معادٍ للماركسية،ويخالف حقائق التاريخ ويشوّه الأهمية المناسبة لحركة (المريدية) الموصومة بالرجعية، وذات النزعة القومية والمتهمة بالعمل لخدمة المصالح الرأسمالية الإنجليزية والسلطان التركي.. فها هم قادة الكفاح من أجل الاستقلال في الداغستان والشيشان والشراكسة تعود إليهم التسميات بأنهم متعصبون، محمديون، متشددون في الفترة (1950- 1956).. ولم يكن لدى هؤلاء أيّ قضايا مشتركة مع مصالح الشعوب لأنهم كانوا يمثلون الطبقة الاقطاعية الحاكمة.. ولكن خفّت بعد وفاة ستالين وطأة هذا التوجه، وتم عقد مؤتمر موسكو في كانون الأول عام 1956 للبحث في الحركة المريدية، وقد لخص السيد إل – إم- غيفانوف الآراء السائدة بالكلمات التالية: «تفحصنا لمسار هذه الحركة (المريدية) يجعل من المستحيل أن لا نأخذ بالاعتبار تأثيرات القوى الخارجية، جهود الدوائر الحاكمة في كلّ من انجلترا، تركيا، وقوى أخرى لاستغلال حركة الجبليين القفقاسيين لمصالحها الخاصة، يجب على المؤرخين السوفيات، عند تعريتهم للسياسة الاستعمارية القاسية للقياصرة، أن يظهروا النتائج التقدمية الموضوعية لتوحيد القفقاس مع روسيا من كافة الزوايا».

هذا اتجاه رسمي جرى اتباعه خلال السنوات الست الماضية بدرجات متفاوته، وهذا ما ظهر واضحاً جداً في آخر أعمال إن. إيه. سميرنوف: «المريدية في الكافكار» (موسكو 1963)، وقد صيغ التفسير السوفييتي الأخير للحروب القفقاسية بعبارات كاسحة للغاية كما يقول المؤلف، ولم يكن قبوله على علاته ممكناً، لأن صراع المصالح الطويل في القفقاس بين روسيا القيصرية وتركيا وبلاد فارس، كان مردّه إلى صدام القوى الاستعمارية الثلاث الباحثة عن ميادين جديدة للتوسع السياسي والاقتصادي.. «اننا مقتنعون بكل الأحوال أن المريدية كانت أكثر من رد فعل ديني متشدّد تجاه هذه القوى الاستعمارية الثلاث..».

(3)

يوضح المؤلف أن الموضوع الرئيس لأطروحته (كتابه هذا) سيكون عن الصراع المبطن للمدّ الاستعماري الروسي في مواجهة المقاومة القفقاسية، وسيحتاج الكشف الملائم عن هذا الموضوع إلى وجود فصلين حول الصراع: الأول «الفصل الثاني»ويتناول فيه المصالح الروسية في القفقاس منذ العصور

القديمة وحتى عام 1828، بينما يتناول الفصل الثاني «الثالث» الحروب المريدية بتفصيل أدقّ (1828-1859)..

في هذين الفصلين – يقول المؤلف- نحن مهتمون بالتوصيف، وهذا يعني بالتحديد توريد التفاصيل والحقائق التاريخية، مع وجود بعض المجال للشرح، لأنّ شرحاً مكتوباً من قبل رجل ذي مزاج واحد، من طبقة اجتماعية واحدة، وقناعات سياسية معينة قد لا يتفق بالضرورة مع الشرح المقدّم للموضوع نفسه من قبل رجل ذي خلفية مختلفة، ومكان وزمان مختلفين.. لذلك يجب إعادة كتابة التاريخ لكلّ عصر، وعلى سبيل المثال من أجل فهم الحروب البيلوبونيزية، يجب علينا أن نتجه صوب مرجع معاصر يفهم العوامل المعقدة التي سادت الصراعات الطبقية، والحاجات الاجتماعية، والصراع من أجل القوة الاستعمارية والتجارية وغيرها، والتي لم تكن الأحداث العسكرية إلا مؤشراً سطحياً عليها.. إلخ.. إلخ.

وسيكون الفصل الرابع «الإمامية تحت قيادة شامل» وصفياً وتفسيرياً ضمن ذلك النسق.. وستجري هنا محاولة لاستكشاف هذا الرجل الديناميكي (شامل) ولفهمه بالمقدار نفسه، وفهم برنامجه القائم على المقاومة المتشدّدة، وإنهاء الحروب (المريدية) إلى نتيجة مقبولة.

أما الفصل الخامس فهو دراسة تحليلية لطريقة تعامل المؤرخين السوفييت مع شامل والحركة المريدية، كمحاولة للتعريف بالميول المتغيرة في التفسيرات السوفييتية للحركة المريدية والإشارة إلى أين ولماذا حصلت هذه التغييرات، والتأثير الذي أحدثته في تطور الأبحاث حول الحركة المريدية.

ويبقى الفصل السادس؛ وهو الأخير، ليبحث فيه المؤلف في الحركة المريدية من حيث كونها تعبيراً عن الحركة الوطنية القفقاسية المتجذرة عميقاً في الإخلاص للعقيدة الدينية باعتبار هدفها الأول الوحدة وطرد الأجنبي. لتحقيق ذلك، جاء هذا الفصل في ثلاثة أجزاء: في الجزء الأول تلخيص للحروب المريدية، بالإضافة إلى بحث في مسألة السيادة على شعوب شمال القفقاس. وسيتبع هذا دراسة لتطور العقائد والأسس حسب تشكلها في الدولة المريدية تحت زعامة شامل..

أما في الجزء الثالث فسنقرأ بحثاً موجزاً في الأدبيات المعاصرة.. حول طبيعة المبادئ القومية: معانيها وتطبيقاتها..، وستكون العبارة الختامية فرضية عمّا أسسه المؤلف كتعريف مقبول للقومية، والسبب الذي يمكن من أجله شمول المريدية في هذا التعريف.

(4)

وعن القفقاس جاء في الكتاب تحت عنوان استعراض عام لجغرافيتها وتشكيلاتها العرقية أنها بلاد جبلية في الغالب، تمتدّ سلسلتها على مسافة (650) ميلاً طولاً و(100) ميل عرضاً من الشمال الغربي على البحر الأسود عبر البرزخ الواقع في الجنوب الشرقي لبحر قزوين.. وقد كتب جون فريدريك بادلي يصف هذه الجوانب الوعرة أن شعوب القفقاس مدينة لها، ليس فقط لمواصفاتها البارزة، بل لوجودها نفسه، من حيث أن هذه الجبال هي التي صنعت الرجال، وبمقابل ذلك قاتل أولئك الرجال بشجاعة وإقدام دفاعاً عن جبالهم المحبوبة، التي وفرت جغرافيتها لهم الحماية بعمق اتساعها، فظلّوا عصيين على الاختراق إلى حدٍّ بعيد...، وهي سلسلة جبلية من ثلاثة أقسام متميزة عن بعضها بعض، يحاذي جزؤها الشمالي الغربي ساحل البحر الأسود، بانخفاض نسبي، وأعلى قممه (9000) قدم، وفي محيط سوخوم كاله يبدأ القسم العالي الفخم من السلسلة، ويزيد ارتفاع الكثير من قممه عن (15000) قدم...، بينما القسم الثالث من

السلسلة ويقع إلى الشرق، فهو بلاد الداغستان الذي يمتد في اتجاه جنوب شرقي من ممر داريل وحتى شواطئ بحر قزوين.. وقممه العالية تصل إلى ارتفاع (14000) قدم، لكنها ليست في عظمة وسموّ القسم الأوسط.. وبلاد الداغستان كانت تشكل الجزء الأعظم من الحروب المريدية، لارتفاعها ووعورة مسالكها، حيث تقطعها الممرات الهائلة التي تنزل بالتدريج نحو هضاب القالموق الواسعة، إلى الشمال.. وورد في الكتاب أن القفقاس يشكّل منذ بداية التاريخ بالنسبة للأمم المتمدنة الإفريقية والشرقية على حدٍّ سواء، حدود المعرفة الجغرافية، وفي الحقيقة حدود العالم نفسه.. هذا ما كتبه جيمس برايس المؤرخ الإنجليزي للقرن التاسع عشر، بينما اعتبر آخرون القفقاس زاوية بين قارتين عظيمتين، عند نقطة اتصال الطرق التجارية التاريخية حيث يلتقي الشرق والغرب، ويمتزجان لينتج عنهما خليط من اللغات والعادات التي لا توجد إلا في هذه الجبال.. وإنّ البحر الأسود قد وصل القفقاس بعالم البحر الأبيض المتوسط الذي كان منذ القدم مهداً للحضارات، وشرقاً ربطته شواطئ قزوين ببلاد فارس، وآسيا الوسطى، وبقية بلاد الشرق..



---

* منشورات أمانة عمان الكبرى - الدائرة الثقافية، عمان - الأردن 2007

ملامح الفلسفة الوجودية في قصص عزمي خميس

◄ سمير الشريف

القصة القصيرة، الفن الأدبي الذي يمكننا من خلاله طرح رؤانا العميقة واشتباكاتنا المصيرية المتداخلة، كيف وظفها عزمي خميس في مجموعته القصصية اليتيمة (جلبة في الممر) الصادرة في طبعتها الأولى عن وزارة الثقافة عام 1996؟ والتي يشار لمبدعها كصاحب تجربة عميقة تمرَّس بالكتابة في شتى فنون الإبداع كالمسرحية والمسرحية الشعرية والدراما الإذاعية والتلفزيونية والنقد السينمائي، إضافة لمقالات ثقافية ناقدة تمثلت نماذجها في افتتاحيات مجلة أفكار.

هذا التنوع الذي ربما يجد بعضنا فيه خروجاً على التخصص ضمن سياق إبداعي واحد، يرى عزمي خميس أن الإبداع، يمتح من معين واحد، وهذا التنوع والثراء لا يعكس إلا الشمولية واتساع الرؤية وتعدد الملكات لدى المبدع.

يلفت المتلقي لنصوص عزمي خميس القصصية أن عتباتها/ عناوينها، بكل ما يحمل العنوان من أهمية لدخول فضاءات النص جاءت مكونة في غالبيتها من أكثر من كلمة، حيث درج بعضها على الاكتفاء بمفردة واحدة، تكون هذه العتبة/العنوان مؤشراً لفحوى المضمون: (متعب وعابرون/ عذابات خفية/ جلبة في الممر/... إلخ.

تميزت الكثير من قصص المجموعة بجملها الموحية المكثفة المركزة القصيرة التي تسعى لإيصال المعنى بأقل الحروف، إضافة لخلوّ بعض القصص من مسميات أبطالها: قصة (متعب وعابرون)... (تمام التاسعة صباحاً)، (الموعد



اليومي الذي لا يختلف...)، (بدأ وقع الأقدام يغزو الممر الطويل...).

النهايات المفتوحة والتشويق، ملمحان بارزان لا تخطئهما عين المتلقي أيضاً، وظفتا بتقنية فنية سلسة ليس فيها تكلف ولا ادعاء، كما في نهاية قصة (متعب وعابرون)، وقصة (جلبة في الممر)، وقصة (العقاب)، وقصة (ينتهي الحوار)، مع أن المجموعة احتوت نصوصاً طويلة نسبياً، بجمل سردية بطيئة، تهتم بالتفاصيل الدقيقة التي يمكن اعتبارها أقرب إلى روح الرواية من نبض القصة القصيرة، كما في قصة (إضافة لما

◄ كاتب أردني.

حدث): «عندما فكر أن ينقل قدميه من موضعهما، غمره فرح أبيض وأدرك أن الثلج قد تحول إلى نسغ يصعد عبر عظام رجليه ويحيلهما إلى مسمارين مغروزين في الأرض» (ص114).

جاءت بعض النصوص على شكل مقطعات أشبه بالفصول القصيرة، عُنونت بأرقام كما في قصة (إضافة لما حدث)، في الوقت الذي جاءت فيه بعض النصوص تحمل ملامح السرد بالأصوات ويكشف كل صوت حقيقتها الخاصة ويعري الآخر.

حفرت نصوص المجموعة في أعماق الإنسان وكشفت مواجعه ووحدته، وإن عرجت على فضاء الحياة القروية التي نفتقدها في أدبنا الحديث عموماً: «أصوات الدجاج والديوك تأتي نشيطة، رائحة البغال والحمير والطوابين مختلطة برائحة الخبز والندى» (ص 123)، غير أن هذه «الشطحة» الرومانسية لم تكتمل عندما أقدم (المحتل) -الذي جاء مبهماً- على إحراق حقول القمح لأصحاب الأرض وليكشف النص من ثم ويلات الحرب وظلم الاغتصاب لأرض الغير.

ما ذكر آنفاً، إشارات حملتنا للوقوف على ملامح الفكر الوجودي الذي انعكس بوضوح على نصوص عزمي خميس بما فيها من مناوشة لثيمة الحياة والموت والعبث والقلق والإحساس بالوحدة والغربة والإحباط والتمزق، فهل لامست هذه النصوص تلك الفضاءات؟

نبدأ من القصة الأولى التي لا ينال فيها الإنسان اسماً يعرف به؛ مما يقودنا لـ«كافكا» الذي أعطى رقماً لبطله وجعل البطل مجرد صرصار، هل في هذا ضياع أعمق من ذلك؟

«....نظر الشاب حوله فلم ير الآخر... ووجد نفسه على الرصيف بين الجموع الغارقة في العرق في منتصف الظهيرة، في قمة القيظ وهو يحملق في الإشارة الضوئية الحمراء» (ص17). أما الشخصيات القلقة فنراها تعاني وحدتها وقلقها وكابوسيتها: «..بلا وعي يصرخ في المرآة بعد أن التهب وجهه الحليق من النرفزة ومن شفرة «النسيت» المثلمة.... يهبط على البيت صمت مفاجئ، تتلاشى أصوات الأولاد ويهيمن توتر شديد، تتناثر من رأس الأستاذ شظايا الغضب التي يفشل دوماً في لجمها/ تسوقه قوة غريبة نحو زوجته المستفزة كي يشبعها ضرباً بل خنقاً» (ص32)...كان يشعر بتمزق شديد، فهو يكره أمه ويحبها ويكره أباه ويحبه، غير قادر على تحديد مشاعره تماماً، كانت مشاعره رجراجة، متقلبة، محكومة بالظروف والأحوال..» (ص38). أما السريالية والغرائبية والمسخ فحضورها بارز أيضاً: «..وبينما كنت أسمع صوت انسحاق هيكله القشري تحت حذائي، كانت المرأة الناعمة تقفز صارخة في وجهي: يا لك من مجرم، لقد قتلت حبيبي (تعني الصرصار). (ص68).

(قال لزوجته مندهشاً: ألا ترين وجهي؟

قالت: «نعم أراه».

ازدادت كثافة الدهشة على وجهه وقال:

- ألا ترين وجهي؟

قالت بضيق: «نعم أراه، ما بال وجهك؟».

صاح بها:

- لقد رأيته اليوم في المرآة كأنه وجه خنزير، ألا ترين؟

حملقت الزوجة في وجه زوجها ثم استدارت نحو جموع الجيران والمارة الذين تجمهروا قائلة:

- إنني مصابة بالفجيعة لأنك لم تكتشف أنك خنزير إلا اليوم).

لعل من أبجديات الأدب الوجودي إحساس الإنسان بالضياع والوحدة: «نظر نحوهم كمن أصابته لوثة، هكذا....ببساطة يمضون؟). (ص76).

يضاف لعنصر التشويق في نصوص عزمي خميس نهايات نصوصه المفتوحة، والمفارقات المدهشة التي تضيف لمذاقها نكهة خاصة.

رواية زينب الحفني (سيقان ملتوية)

«المنفى... أخلاقيات العصر»

سليم النجار



«حسناً، ماذا بعد؟

ماذا بعد هذا اللفظ الذي يشترط صياغة المصير الأنثوي كله في سؤال واحد، هو: المرأة جسد، دون أن يقترب من الموضوع، أي موضوع، يخص ماهية المرأة أو معنى الذكورة؟

العكس هو الذي يتقدم. السؤال يقمع السؤال. وبكاء الذكورة يذكرنا بالمفارقة الساخرة التي يخفي فيها القاتل وجهه في هوية الضحية: إذا لم تسمحي لي بتعريتك، أتهمك بالتخلف والرجعية!!

هنا، في هذا العبث، وهو عبث أدائي لشكل هذه المرة، تتجلى كل علامات القيم الذكورية، كل إباحية الديمقراطية، إلى أن تصحو المرأة وهي خارجة من ركام الكلام الروائي على سؤالها: أين أنا في هذا العالم؟ أو ما هي لغتي؟ أو، لماذا لا أنتحر بشكل أكثر ديمقراطية؟

قد تشيخ الأشياء والأفكار، ولكن الحرية، أو البحث عنها، هي امتلاء الروائيين بطفولة الدهشة، وبالقدرة على إعادة

كاتب أردني.

الظواهر العابرة إلى ينبوع السؤال، لكي تكون لنا بوصلة واحدة، بوصلة لتوازن الروح والموضوع، ما دامت رواية «سيقان ملتوية» (1) للكاتبة السعودية زينب الحفني، تسعى لإسناد الأسئلة المكبوتة عن ضراوة التكوين، وهشاشته، ما زال بعيداً عن متناول الجسد.

فجأة، وبلا أيّ مقدمة ظاهرة، تصوّر الكاتبة الحفني في روايتها تراجع السياسي ليتقدم الإنساني، وهذا جيد، جيد لأن البند الإنساني في حياتنا العربية، كان أبداً بنداً هامشياً، لأنه تابع وصدى، لأنه ابتهاج بقرار، أو احتجاج بقرار. جيد إذاً، إن ينقض الإنساني على فسحة الانبهار، على فرحته الفقيرة، فلعله يوقظ حاسة انتباه للقيم التنويرية، لعلّه يحّرر أفكاراً تغرق في اليومي ولا تجاوز الأفق، لعله ينشّط سؤال العلاقة المزمن بين الرجل والمرأة، لعلّه يقترح طريقة جديدة من خلال تجربة جديدة، بالغة الخصوصية، عن دور الرجل في عالم المرأة، ولعله يذكرنا بسعي الكاتبة الحفني إلى إعادة خلق العالم من خلال عالم ينهار، لعله يعوّض ما انهار من مستويات أخرى، ولعلّه، إن تواضع، يستولي على فراغ الذكورة.

• حسناً، ماذا بعد؟

• هل تسعى الحفني إلى تصوير الذكورة على أنها حالة نفي؟!

والمنفيون عادةً ينظرون إلى غير المنفيين بشيء من الحقد. فغير المنفيين ينتمون إلى محيطهم الطبيعي، بينما المنفي لا ينتمي، دائماً. ما هو الشعور بأن يولد الإنسان في مكان ويبقى يحيى في ذاكرة الوطن، يعرف أنه منه وفيه إلى ما يقرب من الأبد؟ فلسطين، باعتبارها شعب من المنفيين والمهاجرين، تعكس في قلقها المرضي غزاء كل ما هو ليس فلسطيني هذا الشعور بعدم الثقة الذي يراود المنفي أمام كل ما هو محلي وأصيل. والمخاوف دوماً ستنتاب المنفي بسهولة، وهويته تتداعم بالضغوط السلبية (الريبة والغيرة) أكثر مما تتداعم بالعوامل الايجابية (الحب، والشعور بالاستمرارية، والثقة).

وترى الحفني، أن المنفي يقضي جل حياته في التعويض عن خسارته بإنشاء عالم جديد يفرض عليه سلطانه، لذلك نجد من بينهم العديد من الروائيين وأبطال الروايات، ولاعبي الشطرنج، والمناضلين السياسيين، والمفكرين، والتجار، والمصرفيين في التكيف في مجتمعاتهم الجديدة. هذا ما أبدعت في تصويره الحفني:

(لا أخفي عنك سرّاً إن قلت لك إنني بتُّ أفقد حماستي للهجتي، وإنني متمسك بها لريح والديَّ في قبرهما. لم أعد أصدّق أن هناك وطناً اسمه فلسطين كان له وجود على خريطة العالم العربي) (2).

وكما استطاعت الروائية الحفني، أن تحاكي ثقافة الغرب، خاصة أنّ شخصياتها تعيش في هذا الغرب، وتحديداً لندن، لذا لم يكن من المستغرب أن تهضم الروائية تلك الثقافة، لأن شخصياتها، يمكن القول إنها نخبوية بالمعنى الواسع، وبالتالي هذه الشخصيات تتعاطى بإيجابية أكثر، مع مفردات تلك الثقافة. فالمنفي في الثقافة الغربية يعتبر موضوعاً هاماً باعتباره عنصراً من عناصر التقاليد المسيحية والإنسانية الخاصة بالخلاص والافتداء، من خلال الضياع والعذاب. وليس من قبل الصدفة أن اختار دانتي شخصية فرجيل دليلاً، ولا أن اهتمت المسيحية في العصور الوسطى، وفي عصر النهضة، كل هذا الاهتمام برؤيا الاينميد لطروادة تحترق، ويأتي من بعد حريقها تأسيس مدينة روما. وحتى ولو لم يساورنا الشك في عذابات بترارك في المنفى، أو في أسى أنياس لبعده في مسقط راسه طروادة، فنحن نعلم أن ثمة حدثاً أكبر وأجلّ سوف يحدث. فالمنفى، غذّي، تجربة يجب أن تحتمل بغية إعادة الهوية، بل إعادة الحياة نفسها إلى مكانة أدلّ وأعمق.

وهذه النظرة المفتدية للمنفى هي أساساً نظرة دينية، وإن كانت قد دخلت في العديد من الثقافات والأيديولوجيات السياسية والأساطير والتقاليد، فأصبح المنفى شرطاً مسبقاً للتوصل إلى وضع أفضل. ونرى ذلك في سيرة زياد الفلسطيني أحد أبطال زينب حفني في روايتها «سيقان ملتوية».

صحيح أن الحفني لم تنحاز لهذه النظرة بشكل ميكانيكي، وحاولت تقديم رؤيتها الروائية، واعتبرت أن المنفى هو وضع إنساني عالمي حديث، وأنّ ذلك يساعدنا على «فهم أنفسنا». وفي هذا السياق يرى الناقد جورج شتاينر، الذي اقترح نظرية ثاقبة مؤداها أن الأدب الغربي الحديث يتضمن شكلاً بأكمله هو «أدب المهجر»، وهو أدب عن أهل المنفى وبقلم أهل المنفى، من أمثال بيكيت، ونابوكوف، وإزرا باوند، أدب هو بمثابة الرمز «لعصر اللاجئين». ولذلك يقترح شتاينر قائلاً: «يبدو من السليم لمن يبدعون الفن في حضارة شبه بربرية تسببت في تشريد العديد من البشر أن يصبحوا هم أنفسهم شعراء بلا ديار، ورحّالة عبر حدود اللغة، أناس يتسمون بغرابة الأطوار، وبالانطواء والشجن، وبتعمدهم الخروج على الزمان».

وتتساوق زينب الحفني مع هذه النظرة اتجاه المنفي الفلسطيني زياد، عندما صوّرت اغترابه الذاتي: (انشغل زياد بالمشاركة في معرض عالمي، يضم فنانين من مختلف أرجاء العالم، اقترحت عليه أن يُشارك بتمثالي، غضب مني. قال بحدة: «حبي ليس للفرجة. هذا التمثال لي وحدي. صنعته لكي أعرف كم أنا رجل محظوظ كوني أملك هذا الجمال وأتمتع بحلاوة هذه الروح».

شارك بتمثال والدته البرونزي في المعرض، سماه وجه من فلسطين»(3).

ونجد هذا الإحساس بدقة؛ الإحساس بالحاجة إلى إعادة بناء الذات من شتات ألم المنفى، في المقطع الروائي المبتكر لزينب الحفني، تعتبر عملها محاولة مستفزة لتحويل ثقافة المنفى إلى دراما العودة المؤجلة إلى ما لا نهاية. وهكذا نقرأ في المقطع الروائي التالي تصنيف شعوري بفقدان الدار في شكل قائمة من أشياء غير مكتملة:

(«نعم. لكن لم ترق لي أحداثه. شيء مرعب أن نُحاكم على ما نُفكر فيه داخل أمخاخنا!!. كيف يمكن معاقبة شخص على جريمة خطط لها ولم يقم بارتكابها؟!».

«آه يا سارة... ليت الإنسان ينجح في استشراف المستقبل، ويقدر بالفعل على منع الجرائم قبل وقوعها، خاصة تلك المتعلقة بسرقة الأوطان!!») (4).

ولوعة المنفى هي انقطاع الصلة بصلابة الأرض وطيب حضنها. والعودة إلى الدار غير واردة.

والجدير بالذكر أنّه، ومنذ نحو جيل مضى، طرحت «سيمون فيل» قضية المنفى بحدة لم يفقهها فيها أحد من قبل. فحتى لو اختلفنا معها، ومع برنامجها الذي يغلب عليه الطابع الديني، والذي ينادي بـ«مدّ جذور» فإنّ اعترافها وتصويرها للمنفى لم يفقد من قوته الكثير إلى يومنا هذا، إذ قالت: «قد يكون مدّ الجذور من أهم احتياجات الإنسان الروحية، ومن أقل الاحتياجات المعترف بها»، ولكنها اعترفت أيضاً أنّ معظم أشكال العلاج الحديثة لحالة اقتلاع الجذور في عصر الحروب العالمية، والاعتقالات، والإبادة الجماعية، هي أخطر بكثير من الأعراض التي تبغي علاجها. والدولة أو نظام الدولة، الذي وصفته بأنه أخطرها، هو من بين هذه الوسائل لأن «عبادة الدولة» تميل إلى فرض ارتباط بها يحجب كل الارتباطات الإنسانية الأخرى (السرة والتقاليد والمهنة).

وهكذا فعلت زينب الحفني، فهي تعرّضنا مرة أخرى لكل الضغوط والقيود التي هي جوهر محنة المنفى. فلدينا، من

ناحية، واقع العزلة والغربة الذي لا يسبّب الإحساس بالضياع والغربة فحسب، وإنما يولد نوعاً من المازوكية النرجسية التي تقاوم كل محاولات التحسين والتأقلم والمشاركة. فإذا وصل الشخص المنفي إلى هذا الوضع الأقصى، فإنه يحوّل المنفى إلى صنم يُعبد، مما يؤدي أخيراً إلى ابتعاد عقيم عن كل ارتباط وعن كل التزام، فيعيش المرء وكأن كل ما حوله مؤقت، بل وربما تافه، ويقع ضحية استخفاف طفولي بكل شيء، وينزلق في مخاطر فقدان القدرة على الحب، وصوّرت الحفني هذه الزوية على النحو التالي:

(دبل أريد اختراق الأزمنة الغادرة التي تحول بيني وبينك. أمحو من خلالك كل المؤامرات التي حيكت لتفريقنا. كسر القيود التي تعزل روحينا. هناك قصيدة جميلة قرأتها ورسخت في ذاكرتي لشاعر عربي من مكة، ذكرها الأصفهاني في كتابه الأغاني، يقول في مطلعها...قل للمليحة في الخمار الأسود... ماذا صنعت بناسك متعبّد؟!) (5).

وبلغت جدية تناول الحفني لمشروع المنفى أن اختارت لكتابة السيرة الذاتية شكلاً يختلف عن السرد المتتابع، اختارت شكل المقاطع غير المتتالية وبما أن مفهوم دالسلعة،قد تسرّب إلى جوهر المجتمع الحديث، فلم يعد لأيّ مقولة خاصة بالهوية أو التعريف أن تكون صحيحة. فالرواية نفسها والأسلوب حقيقتان طالما هما في جانب المعارضة، بعيداً عما هو قائم: فالأسلوب الروائي لا يكون ولا يقدر على ممارسة الاستقراء حقيقة إلا بمنأى عن الحياة.

وخلاصة القول إنّ زينب الحفني في روايتها دسيقان ملتوية، تعلن عن سخرية جادة: أن لا يشعر الإنسان براحة، وانتماء في مكانه، فهذا جزء من أخلاقيات العصر.

الهوامش:

1- رواية سيقان ملتوية، زينب حفني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

2- المصدر نفسه، ص55.

3- المصدر نفسه، ص121.

4- المصدر نفسه، ص 74.

5- المصدر نفسه، ص 73.



لوحة للفنان التشكيلي محمد العامري

تجليات الفكرة والأداة
في قصيدة «أنشودة أفريقية» للشاعر حنا أبو حنا(1)

فراس حج محمد

أصدر الشاعر حنا أبو حنا ديوانه الأول عام 1969، وأطلق عليه اسم "نداء الجرح"، وهو بهذه التسمية يضع للقارئ أساساً عاماً للتواصل مع الديوان، حيث الحديث عن المعاناة الإنسانية العامة لكل الشعوب المقهورة، سواء في ذلك العربية وغير العربية، فقد تحدث في الديوان، عدا فلسطين، عن آلام بعض الشعوب العربية والأفريقية تحت الاحتلال، مبيناً نضالاتها ومعاناتها، ومخلداً ذكر أبطالها الذين ضحوا من أجل قضية إنسانية عامة، ألا وهي الحرية، وضرورة التخلص من الاستعمار بكل أشكاله العسكرية والسياسية والثقافية والاقتصادية، مبرهناً، كما غيره من شعراء المقاومة، أنه ينطلق من وعي سياسي وثقافي عام على قضيته المصيرية، فكان هذا الديوان لبنة تضاف إلى أخواتها في معمار الشعر الفلسطيني المعاصر؛ ليشكل نداء يحمل جراح الإنسانية في فلسطين والعالم أجمع، لعلها تصل نديّة نازفة لكل صاحب ضمير حيّ.

وتأتي قصيدة "أنشودة أفريقية" لتكون شاهداً حياً وصارخاً على معاناة الأفارقة جراء الاستعمار، إذ يعدّ استعمار الغرب للقارة السوداء من أبشع صور الاستعمار وأرذلها، فلم يكتف الاستعمار بالسيطرة السياسية والعسكرية والاقتصادية على تلك القارة الغنية بثروات تكاد لا تحصى، بل حولوا سكانها إلى عبيد؛ سارقين منهم أهم قيمة عرفتها الإنسانية، وناضل من أجلها الفرد والجماعة على حد سواء، وعلى مر العصور، ليعملوا في المزارع بديلاً عن الدواب والآلات من أجل إشباع نهم الطغاة والأسياد، وقد مارسوا ضد هؤلاء الناس تمييزاً عنصرياً مقيتاً، ما زالت آثاره ماثلة حتى الآن، وتتسلل من وقت لآخر إلى العقلية الأوروبية في شكل سياسات وتصرفات غير إنسانية.

ويزداد الأمر سوءاً عندما تسلب الأرض والحرية، ويتحول المرء في ملكه إلى مجرد كائن يعمل بلا أدنى قيمة أو احترام، وعندما يصبح عاجزاً، وبكل سهولة يتخلص منه، كأنه قطعة من الخردة، لا لزوم لها، ألم يقولوا: إن "البقاء للأقوى"؟ الذي هو بالضرورة -من وجهة نظرهم- هو الأصلح للبقاء كذلك، هذه هي حال أفريقيا مع الطغاة المستغلين، وهو ما أضاءت جانباً منه قصيدة حنا أبو حنا "أنشودة أفريقية".

تتكون الأنشودة/ القصيدة من سبعة عشر مقطعاً، محققاً المعنى الفني لمصطلح الأنشودة، بأنّ نظمها الشاعر على البحر المتقارب، ذلك البحر الغنائي المنساب، جاعلاً الشاعر لكل مقطع قافيته الخاصة فيه، وكأنه يريد أن يعطي التنوع في الألم تنوعاً موسيقياً، وتسيطر على لغة القصيدة الروح الناقمة الثائرة، وتقترب الشاعرية فيها في بعض المقاطع لأن تكون عادية خارج نطاق التزويق الاستعاري الغريب أو التصوير الفني المنهج، بل هي أقرب إلى نفثة مصدور علنية ضد الظلم والظالمين، وهذا ما عهده القارئ في بعض أشعار

---

(1) كاتب فلسطيني.

المقاومة في جيلها الأول، عند توفيق زياد وراشد حسين، والمرحلة الأولى من شعر محمود درويش وسميح القاسم.

ويعمد الشاعر من أجل إبراز المعنى على المفارقة، فتشع أحياناً من بعض السطور خيوط من السخرية المريرة الناقمة على أعداء الإنسانية، فقد رسم الشاعر في المقطع الأول من القصيدة صورتين متقابلتين:

هنالك حيث يفيق الربيع

ويولد فجر نديّ السنا

ويصدح في الغاب فجر جديد

يدغدغ أشجاره بالمنى

وينشر في الكون دفء الصباح

وفي الأرض أحلام طيب الجنا

هناك...

طغاة تدوس الزهور الوليدة

تحت نعال الخنا!

تبدو الصورتان واضحتان، فقد سيطرت على الصورة الأولى اللغة العذبة والمفردات الطبيعية التي تفيض أملاً ورقة وتفاؤلاً، ويتفنن الشاعر في رسم كل ملامح تلك الصورة المشرقة المتناغمة مع الطبيعة الساحرة في أفريقيا، ولكن يا ترى ماذا سيحدث لهذه الصورة؟

لقد أتى عليها الطغاة ودمروها في لحظات، بنعال الجريمة والحقد، فحولوا الأخضر يابساً، فعمّ الموت. فيا له من تصرف أحمق أن يستبد بهم الجنون فيرون الطبيعة عدوة، فيسعون بكل جبروتهم لتدمير مكوناتها.

ويكشف هذا؛ تصرف المستعمرين تجاه طبيعة ساحرة أخّاذة، يكشف عن نفسية مريضة هوجاء، فكل هذا الجمال لا يحرك فيهم شعوراً إيجابياً نحوها، إنهم فقدوا الإحساس بالجمال والإنسانية معاً، وصدق الشاعر إيليا أبو ماضي، فقد قال معبراً عن هذه الحالة التي لا تقتصر على المستعمرين، ولكنها بلا أدنى شك واضحة في كل المستعمرين:

"والـذي نفسـه بغيـر جمـال

لا يرى في الوجود شيئا جميلاً"

من هنا يظهر التقابل الحقيقي لصورتين، فيريد الشاعر للقارئ منذ اللحظة الأولى أن يستدرجه إلى بهو القصيدة، ليلج معه إلى أفسح مجال للمعنى، وحتى يخرج بأكبر قدر من الشحنة العاطفية المرتكزة على الحق والعدل والتعاطف التام تجاه الإفريقيّ، أخيه في الإنسانية.

هذه حال المستعمرين، فما هو الرد الطبيعي على تلك العنجهية والقبح الإنساني؟ إنها الثورة، ولذا فإن الشاعر حنا أبو حنا يرسم في القصيدة صورة للثائرين الذين رفضوا هذا الواقع، وأخذوا يعدون العدة من أجل تحقيق النصر؛ ففي المقطع الثاني من القصيدة يظهر الفلاح البسيط، وقد تحول ثائراً عنيداً يمزق أسطورة الغاصبين، فقد كتب في سفر الشعوب كفاحه من أجل المضي قدماً لتحرير نفسه وأرضه:

هناك حيث تداس القيود

ويركل نير مئات السنين

وينتصب العبد حراً قوياً

يمزق أسطورة الغاصبين

ويكتب في سفر زحف الشعوب

مفاخر عزمِ كفاحٍ مبين

ويستمر في تتبع نضال الثائرين، مذكراً بكفاح الجزائريين والكينيين، والثائرين في (ستانليفيل)، ليصل إلى مبتغاه، فيربط كفاحه ضد الاحتلال الصهيوني البغيض بكفاحهم:

كفاحي يعانق كل كفاح- ويحتضن

الكون قطباً لقطبِ

إنها الشمولية والأممية، فلا يرى كفاحه خارجاً عن سياقه، فهو صريح بامتداداته الكونية، مستلهماً كل كفاح من أجل أن يحقق أمنيته في التخلص من القيود والسيطرة الأجنبية.

ويخطو الشاعر خطوة أخرى في التعبير عن مضامين النص، فقد امتزج الشاعر وجودياً وشعورياً مع آلام القارة السوداء، فأصبح من شعوبها، ومعبراً عن آلامها، فقد صرخ قائلاً:

أنا من هناك

من القارة المعذبة الحرة الثائرة.

ولم أك من قبل ذلك- إلا موانئ للسفن

الغادرة

وجاعلاً نفسه كذلك عنصراً ثائراً في صفوف الثائرين، لتتحول الأنا في بداية المقطع السابق إلى أنا الجمعية، فيعبر عن الثورة في المقطع الآتي بضمير نحن:

ولما احتشدنا لطرد الجراد

ندق الطبول ونعلي اللهيب

ونزحم أشلاءه في الدخان

ونكنس أرثاله في الدروب

نطهر من دنس أبيض

حمانا، لننشر فيها الطيوب

ويتيح الشاعر حنا أبو حنا عبر فضاء القصيدة للمستعمر أن يتحدث، فنسمع صوته وحججه خلال المقطعين السابع والثامن، فترى هذا المستعمر يتحدث بلغة ومنطق أعوجين، موظفاً الدين وتعاليمه، بل ونصوصه كذلك، توظيفاً خنوعياً، فيحاول أن يضحك على ذقون القوم، ومبرراً احتلاله وظلمه لهم، وهنا يتجلى النَّفس الساخر لدى حنا أبو حنا، فقد وصلت قلة الحياء بالمستعمرين أن يضطهدوا الشعوب لأنهم سيوفرون لهم دخول الجنة هانئين:

وقال: ألا ما لكم تكفرون

وكيف تثورون أو تغضبون؟

نسيتم "طوبى لمن يظلمون

ومن يحرمون ويستضعفون

فإن لهم في جنان السماء

ثواباً حميداً.. وكنزاً دفين"؟!

فإنْ نضطهدكم..

فكيما نتيح- دخول الجنان لكم

هانئين!

ويستمر المستعمر متحدثاً بهذه اللغة الماكرة الخبيثة، وبهذا المنطق السقيم، ليستولي هو على كنوز الأرض، ويمنح المقهورين والمعذبين كنوز السماء، وذلك بتعذيبهم وجز رقابهم!

ويرى حنا أبو حنا أن هذه الخدعة لن تنطلي على الثارين، وهي فعلاً لم تنطلِ عليهم، بدليل استمرار الثورة، ومساومة المستعمرين لأهل البلاد، فقد حاولوا أن يُغروهم باستقلال اسمي، ويرفعوا لهم راية، على أن:

تظل الكنوز لنا

ودفتكم في يدينا تظل

وهنا يسجل الشاعر وعياً سياسياً حقيقياً تجاه التعامل مع المستعمرين، فهو والثائرون معه لن يرضوا بالوهم، بل إنهم مصرون على الحق كاملاً غير منقوص، لذا جاء الرد بعد ذلك صريحاً برفض هذه المنحة الزائفة، ويعلن رأي الثوار مستعيراً من القرآن الكريم ما يدل على قوة الثورة وعزم الثوار:

فزمجر غاب.. وثارت زحوف

وزلزلت الأرض زلزالها

- "أنرضى بجثة حرية

وباغ يزركش سربالها

أنرضى بها موميا حنطت

وقد نهش الدود أوصالها

وعين عبد أجير لها - يبخر بالطيب

أذيالها"؟!

ويسجل الشاعر في هذه الأنشودة الأفريقية إعجابه ببعض قيادات الثورة، فيخصص المقاطع الأخيرة من القصيدة (12-17) للحديث عن الثائر الباسل والمقاتل الشرس، والمناضل العنيد، الذي لم يخن وطنه وقضيته، إنه القائد (باتريس لومومبا)(2)، جاعلاً منه رمزاً إنسانياً عاماً، فيستلهم الشاعر تجربته في النضال والصمود، ليقبس منها العزم والإصرار؛ ليستمر في نضاله حتى النهاية، وتحقيق الغاية، وأي غاية؛ إنها غاية الحرية:

"لممبا"!.. نداء بعيد الصدى

يدوي بأفريقيا الهادرة

ورمز إباء يثير الكرامة

تدفق في الهمم الغارة

.. وإن دماء الشهيد لزيت

على مشعل الأمم الثائرة

وإفريقيا..

مذ روتها الضحايا

ستورف دوحتها.. ناضرة!

إنها الخاتمة المتفائلة التي يطلبها الشاعر المقاوم، فعلى الرغم من اغتيال القادة، إلا أن دماءهم ستظل مشاعل تضيء دروب المناضلين، وستحرر أفريقيا وغير أفريقيا من نير الاحتلال، هكذا تقول حكاية التاريخ المجيد للشعوب التي أرادت أن يستجيب لها القدر، ويصنع لها نصراً مؤزراً وموقفاً شجاعاً، معاهدة دماء ضحايا الحرية والمواقف الإنسانية النبيلة في كل بقاع المعمورة، أنها لن تقبل بديلاً عن حريتها وحرية أوطانها وامتلاك ثرواتها، وأنه النصر الأكيد لا محالة.

هكذا يعزف الشاعر حنا أبو حنا أنشودته على وقع الألم والأمل، صانع من لغته الشعرية البسيطة المتدفقة معاني سامية إنسانية، تصور الوجع وتستفيض في هذا التصوير، وتضع الحل الناجع للخلاص، جاعلاً لقضيته بعداً إنسانياً عاماً يلتقي هو والمناضلون في كل بقاع الأرض على صعيد واحد في تحدي الظلم، ليدلل على قضية وحدة الشعور الإنساني العام لبني البشر، إذا ما تخلصوا من وهم السيطرة وحب الولوغ في الدماء، ولتتحول الجروح إلى نداءات بعيدة الصدى، يجتمع على نصرتها كل أحرار العالم، وكل أصحاب الضمائر الحية.

نابلس / فلسطين

الهوامش:

1- قصيدة للشاعر حنا أبو حنا (شاعر فلسطيني من شعراء المقاومة من مدينة الناصرة)، مأخوذة من ديوان «نداء الجرح»، منشورات مكتبة عمان، 1969، (25-33).

2- هو ثائر أفريقي من الكونغو قتله المستعمرون، ينظر: كتاب «صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر»، د. عبد البديع عراق، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002، ص175، وص434.

المونتاج بالكمبيوتر على خشبة المسرح

د. هاني حجاج

عملية استخدام التقنيات الرقمية للصوت والصورة على المسرح حديثة نسبياً بطبيعة الحال، فنراها في بداياتها على يد أعمال رابطة البنّائين التي حاولت السير على منهج مسرح البسكاتور ومسرح الشباك، واستخدمت الفيديو الرقمي كبير الشاشة لأغراض درامية على خلفية شبكة المسرح واستغلال إمكانيات الرسوم المتحركة المعبرة والبث الحي والمونتاج باستخدام الحاسب الآلي، وقدمت (ماريان ويمز) المؤسسة للفرقة عام 1993 مسرحية إبسن (البنَّاء الأسطى)، نسخة حديثة، معتقدة أن الوسائط الإلكترونية يمكنها أن تعيد الحياة إلى المسرح وقالت: «إن ثقافة الشاشة قد أصبحت وسيلة سائدة للتعبير الفني، وإذا كنت تعتزم أن تصبح فناناً عاملاً في عالم اليوم، فإن عليك أن تصارع مع هذا على مستوى من المستويات». واستخدمت النص الكلاسيكي بمواد حية وسابقة التسجيل على شاشات الفيديو، ثم عرضها على الشاشة الكبيرة في المسرح مع استخدام مركَّب للرسوم المتحركة الرقمية والمونتاج المتقدم؛ وصار الأمر أشبه بفيلم حي على خشبة المسرح، فأنت ترى الممثلين والفنيين يعملون متعاونين معاً فيما يشبه سيمفونية الفرقة لخلق هذا المشهد الشامل.

ومع أن استخدام الفيديو الرقمي في مسرحية (البنَّاء الأسطى) عام 1994 كان عرض بدائي نسبياً، لكن الاستجابة كانت مدهشة. فالنص بسيط والملابس حديثة والعرض قائم في مخزن صناعي في نيويورك. الديكور تألَّف من منزل خشبي. حطمت أجزاء منه أثناء العرض لتكشف الغرف بالداخل، وفي النهاية قُسِّم إلى قسمين. يذكرنا الكشف التاريخي والتدمير بالحركة الدرامية للمسرحية ذاتها مع الكشف عن أسرار العائلة وتفكك العلاقة بين سولينس وزوجته.

وظهر أن ثمة مقترب مفاهيمي يبدو أنه مبشر وواعد أكثر من سابقه، ارتكز على القياس بالثورة الرقمية. لكن، من الواضح أنه يلقى إغفالاً من جانب النقاد في عالم المسرح، ربما لعوامل أخرى لا تتعلق مباشرة بالتقنيات الرقمية، مثل النص المسرحي، والإخراج، إلخ. ومن ثم فقد تهدد هذا المقترب بالإخفاق في لفت الانتباه وإثارة مشاعر الثورة التي

كاتب مصري.

شعر بها المراقبون للتغيرات في دراسة المسرح في التسعينيات؛ والأخذ في الاعتبار إمكانية أن التحولات في النموذج المعياري ليست أبداً كاملة كتعريف كامل يتضمن أن النماذج المعيارية المنافسة على المستوى النظري لم تساوِ الرؤى العالمية برمتها، ومن ثم فإن التوقف الفكري للتجديد على هذا النحو يخفي الاستمرارية الكامنة في مستوى منهجي أعمق.

لذلك، قامت (ماريان ويمز) بالتجديد على مستويين: الرقمي والمسرحي.

لقد زوِّدت المنزل في المسرحية بالأسلاك التي نشطها الممثلون لخلق مؤثرات صوتية متنوعة. معظم الغرف اشتملت على شاشة عرض فيديو تعكس المسافة بينهما، قضت زوجة سولينيس في جزء ليس بالقصير من العرض جالسة بمفردها، بينما تنقّل سولينيس نفسه في المنزل مستخدماً المثقب الكهربي والمطرقة. الممثلون يتكلمون في مكبرات صوت أمسكوها في أيديهم في جو من الموسيقى الحميمية المساعدة، في حين عرض الفيديو مشاهد قريبة ومكبرة للمتكلم أو لقطات لشاغلي المنزل الآخرين، على سبيل المثال حين يتكلم سولينيس إلى هايلد عن كيفية اعتياده تخيُّل منزل الأول يُخترق وينهار، يظهر فيلم مسجل سلفاً بين الحين والحين، وتنقل الشاشات من نقطة مقربة لرأس هايلد لعرض لقطة من فيلم صامت بالأبيض والأسود؛ يعرض امرأة تجري خارج البيت المشتعل بالنيران، في حين أن أعلى الحوار بمقدورنا سماع عامل تليفون إدارة المطافئ، كما يكشف التوصيف سالف الذكر للمشروع التجريبي في استخدام المونتاج الرقمي على خشبة المسرح، فإن الذين نشدوا وصف التغير المفاهيمي في التسعينيات معتمدين في الأغلب على القياس مع الثورة في المفهوم الإيديولوجي، لافتين إلى التحولات الزلزالية التي ضربت التخصصات الأكاديمية والتي ترددت المزاعم بأن حقل المسرح قد مر بها في هذا الوقت، قد ودوا ما يوازي ذلك في عملية الثورة السياسية والاجتماعية. بيد أن القياس يتطلب منا بالتأكيد القبول بنوع من المقارنة بين الباحثين في المسرح الراغبين في تغيير مجرى هذا الشكل، وبين الأفراد الذين يجدون أنفسهم محرضين على الثورة ضد شكل موروث معين.

على هذا الأساس أتبع (البنَّاء الأسطى) مسرحية (الألبوم الأبيض) عام 1995 على يد طلاب جامعة نيويورك أصحاب الثقافة التجريبية الصرفة؛ والمسرحية عرضت تداخلاً لأنشطة فرقة موسيقية تعمل على بعض الأغنيات مع الألبوم الأبيض لفريق الخنافس مع أفعال تمثيلية تدور في استوديو مجاور يسجل (روح محرمة) لنوبل كاورد، والحدث بالكامل ينقل على ثلاث شاشات كبيرة. بينما حمل العرض التالي عنوان (الفندق الإمبراطوري) عن فاوست عام 1996 ودمج لأول مرة عرض الشاشات على نطاق هائل، وتكرر التقليد في الأعمال التالية للفرقة، وأعيدت الصياغة وقتها في الولايات المتحدة في عرض بعنوان (قطع خاطف) وهو العرض الذي طافت به الفرقة في كافة أنحاء أوروبا، وبدأت مرحلة جديدة من استخدام الفيديو الرقمي. مثلت هذه الاستجابة غير المنتظرة للعرض المسرحي لأسطورة فاوست وقضت بنهاية مبكرة للشكل الكلاسيكي للنصوص.

«لا نريد شيئًا أصلياً» (يقول إيتشيلز) «بل نريد نسخة ثالثة». لقد أحببنا ذلك أكثر من أي شيء أصلي. «فاستخدام تقنية جديدة لمنظومة عرض قائمة بذاتها على خشبة المسرح أقرب إلى حيلة الأدباء المعروفة بخلق فكرة جديدة باصطدام فكرتين سابقتين؛ وهكذا عرضت مسرحية (الندوة) عن أفلاطون مصوَّرة مجموعة من مثقفي أثينا أثناء جدل بعد العشاء حول طبيعة الحب؛ حب الجسد وحب الروح ومحبة الحكمة. عملت عليها فرقة فورسيد إنترتينمينت، وكانت ترجمة (الندوة) الحرفية وقتها هي (جلسة شُرب) وتصور الشاعر الكوميدي أريستو فان وهو يكافح «الزغطة»، وتصور السيباديس وهو يجاهر بهيامه بسقراط في حالة سُكر بيِّن. وحين يصل مزيد من المستمتعين بشدة يستقرون على الخمر

ويعبون منها ويثرثرون وينامون بعيداً، المسرح من نوع النو الياباني المتحرك يحمل عل خشبته ستة قرون من التقاليد النامية ببطء، وخلف الديكور الأبيض تعرض الشاشة بالفيديو استلهاماً بوذياً للجمال المؤسس على العمق والتأمل، أما اللاعب المركزي على خشبة المسرح وفي النص يلعب دور شبح شخص يعود ليسكن في مقبرته. العشاق موتى أو سكارى والمسرحية مكسوة بالكآبة مع تساقط أوراق الأشجار وهبوب الرياح وشحوب القمر. هنا تساعد تقنية الفيديو الرقمي على الانتقال السريع وكسب الوقت لنصل إلى حادثة موت طائفة إلفيس في ثقافة الصحافة الصفراء (ما يزال حياً في أسطورة مدينة معروفة) وإلفيس الشبح الذي يظهر لمريديه، وإلفيس العابث الذي يسكن حانة متواضعة، ومتقمصي شخصية إلفيس، أضف إلى ذلك عروض جنسية حية، حب ومجون وخمر وموت، كل هذا لم يكن ليتم إلا بتقنية خاطفة أقرب إلى مونتاج الأفلام. تم العرض على منصة ذات إطار من المعدن الصلب، بالداخل فراش ومقعد وباب مصيدة، وهناك شاشتا تليفزيون مغلقتان بنسيج قطني هش معلقتان في ركنين فوق الشاشة. حزام من ضوء النيون يضيء أعلى الخشبة يمتزج مع وهجهما الثابت لإلقاء ضوء خافت على الأحداث حين تتوقف الشاشتان عن عرض مشاهد الفيديو. ينتشر وينتشر على ستار خلفي من القماش نجوم كهربية من بقايا ملهى ليلي. ترتفع أناشيد النشوة وأهازيج السكر لأشكال الحب المختلفة، ويقف المثلون على العتبات، وتجري مقابلة مع أنفسهم، وينظرون إلى الفيديو شذراً كما لو كان قد أربكهم حضور الشاشات. وهنا بُعد جديد للبُعد الجديد! وبعد أن تذهب القهقهة تتبدد القوة ويحكون العرض السابق بشكل خيالي فيما يشبه الهياج الجنسي، جالسين على مقعد كشف كذب الحب، بينما يسترجع إلفيس فصلاً يحاول فيه إله وإلهة الحب الاختفاء ويتركان ملهى ليلياً حقيراً ويتجهان معاً إلى جزيرة في آخر العالم. ترقص فتيات الاستعراض احتفالاً بحب جديد وعوالم جديدة تقف صامتة. يخطب بريسلي خطبة الوداع عن الأحلام التي تتحقق للحضور، تذوب الطاقة، وتنطفئ لمبات النيون وتقدم شاشة الفيديو أشكالاً إغوائية تجبر الجمهور على التعاطف اللاإرادي مع الرومانسية المقززة في النهاية. يعتبرون في هذا القياس أن أفضل عمل تم تنفيذه كان مسرحية ميلاد المسيح في مدرسة هيلتون على كاميرا فيديو ثمانية ملليمتر يدوية، وقال عنها (إيتشيلز): «لقد راقتنا البساطة والتمثيل. وأحببنا الحوار الكاشف والغياب الكامل للنص التحتي وللمهمات المعروفة».

وهكذا جاءت المعالجة للمسرحية الرائعة (200% وعطاشو الدماء) بمثل هذا المشهد: امرأة ورجلان (كاثي نادين وريتشارد لاودون وروبين آرثر) يرتدون ملابس داخلية فقط ويستلقون في خرابة بين دواليب وأشجار جافة. مكتوب عنوان المسرحية بالنيون الأحمر على ستار خلفي مرسوم عليه سماء زرقاء. تخفت الأضواء بالتدريج على الشخصيات التي تتحرك ببطء مصحوبة بنغمات قليلة متفرقة صادرة من آلة بيانو، ثم يتجمع المثلون فتعود الحياة إلى شاشتي الفيديو المعلقتان فوق أعلى خشب المسرح. تكشف الشاشتان لقطات بورتريه لزوج من الملائكة عابسي الوجه ورأساهما تحيطهما هالات أمام سماء صافية إلا من بعض السحب. هناك تشفير موازي للأحداث مع إظهار المشاعر البريئة في العرض، مع دعوة للتعاطف من قبل الجمهور لنظرة سافحة للملائكة، ويساعد عرض الفيديو الرقمي عالي الجودة بالأبيض والأسود لتقديم الفكرة بشكل لا معقول لمشهد يلقي بظلاله على ظهورهم التالي، مع حنين إلى هذا المنظر الحي على الخشبة، الحنين الذي يستجيب له المسرح والفيديو.

المغطس.. وحقيقة الموقع

أحمد أبو دلو

ويبدأ السفر والسفر.. هناك حيث مهابة التاريخ.. وجلالة الصّمت وذاكرة غير اعتيادية.. لتسافر مع الحضارة منذ الأبجدية الطينية التي حفرت بحروفها حضارتنا وتراثنا الممتد من الصّمت إلى البهاء.

هناك.. حيث يمتد طريق الأنبياء الذي يعبر هذه المنطقة المقدسة ويستمر مروراً بنهر الأردن إلى صفصاف إلى بيت هاني عبر الأردن إلى موقع خروبة إلى تل الرامة «ليفاس» يقوم هذا الاكتشاف الذي يهز بعظمته اعتقادات كانت سائدة خطأً فتتجه القلوب والعقول معاً إلى حيث يقع مغطس السيد المسيح، هنا على الضفة الشرقية لنهر الأردن، هذه الضفة التي بلور هذا الاكتشاف قدسيّتها وأعاد لها حقها التاريخي الذي سلب منها على مدى عدّة قرون..!

هناك حيث المنطقة التي تهوى إليها القلوب المؤمنة الباحثة عن الحقيقة، نتلمس الأطراف وننجذب نحوها، نعيد إلى الذاكرة ما سمعناه عبر الزمن عن مغطس السيد المسيح بذلك النهر الخالد.

وللأماكن الصامتة الساكنة.. يكون للصمت هيبة وجلال غير معتاد؛ هيبة أبدية، وفي البال صفاء وحنين وتوق للاغتسال من كل عذابات وغبار السنين، ذاكرة غير اعتيادية بذلك الجو الصحراوي المليء بالأشجار البريّة والصفصاف ذو الرائحة الشهية.. وماذا نحتاج نحن المتعبين غير إغفاءة العينين لبعض حلم نتذكر البدايات ولذّتها ونشتاق لرجوعها..؟

هناك، حيث الحروف الأولى؛ الأبجدية المنقوشة في الذاكرة، تستنطق الأمكنة والأزمنة.. والنهايات.. وتسألنا من الذي يرسّم البدايات؟ ها نحن نمرّ في الطرقات الترابية.. نتعبد في الهياكل الدافئة.. نمسّح غبارها المتشبث في فسيفساء الزمن.. ونقرأ معاً عذابات الوجوه التي صنعت التاريخ البدائي –التاريخ الحضاري لهذه الأرض الخيّرة– بعد ما تراكمت عليها جثث السنين، وبالمصادفة ننبش رفاتها لتخرج الحضارة التي كانت مدفونة، وتصبح إشراقة الإنسان والحضارة القادمة..

كاتب أردني.

دخول المكان :

ونعود بالتاريخ قليلاً إلى الوراء: حيث العصر البيزنطي، وتحديداً إلى وادي الخرّار الذي لم يفقد يوماً أهميته التاريخية، فقد توالى ذكره في مصادر تاريخية عديدة، فهناك على أرضيته خريطة فسيفساء مادبا. أطلق عليه اسم صفصاف: وادي يغذيه نبع ماء عذب، ويقوم فيه تل الخرّار، ويأتي ذكر هذا الموقع لما كان له من أهمية دينية في بداية الدعوة المسيحية على لسان عدد من الرحالة والمؤرخين الذين حظوا بزيارته.

وبعيد ولادة السيد المسيح في بيت لحم، وأثناء تجواله بين القرى والمدن، كان النبي يحيى (يوحنا المعمدان) الذي كان ناسكاً آنذاك لباسه من وبر الإبل، وعلى خصره منطقة من جلد، وكان طعامه الجراد وعسل البرّ (متى 3:4)، يمهّد الطريق لقدوم السيد المسيح من خلال الدعوة إليه والتبشير به على الضفاف الشرقية لنهر الأردن، وتشير التنقيبات الأثرية إلى أنّ يوحنا كان مقيماً في منطقة «بيت عنيا» الواقعة إلى الشرق من نهر الأردن «الكفرين»، ومن ضمنها وادي الخرّار الذي يبعد إلى الشرق من نهر الأردن مسافة أقل من كيلو مترين، حيث دارت في هذا الوادي أحداث هامة في تاريخ بداية الدعوة المسيحية.

وحيث أن الاعتقاد السائد لدى عامة الناس هو أن السيد المسيح كان قد تعمّد في نهر الأردن فقد دأب الحجاج المسيحيون الأوائل على زيارة موقع التعميد على النهر، والبحث عن موقع معمودية يوحنا المعمدان، ومعمودية السيد المسيح، ومحطات طريق الحج المسيحي التي سلكها المؤمنون الأوائل، وما هي الطرق التي سلكها السيد المسيح أثناء قدومه إلى المنطقة وعودته منها؟ ولكن السؤال الذي قد يجمع كل تلك الأسئلة السابقة معاً هو أين يوجد مركز انطلاق الدعوة المسيحية إلى كافة أرجاء العالم؟



المغطس / تصوير سقراط قاحوش

فكما نعلم، كان الحجاج المسيحيون الأوائل، القادمون من شتى بقاع العالم لزيارة مدينتي بيت لحم وبيت المقدس، لما لهاتين المدينتين من علاقة وثيقة بالأحداث المرتبطة بالسيد المسيح، كانوا يتجهون بعد ذلك إلى أريحا ليعبروا نهر الأردن إلى الضفة الشرقية، هناك حيث وقف يوحنا المعمدان مردداً والجموع متحشدة حوله: «توبوا لأنه اقترب ملكوت السماوات»، ثم يعمّدهم في نهر الأردن إيذاناً ببدء مرحلة الإيمان الحقيقي، بعد ذلك ينتقل الحجّاج إلى موقع معمودية السيد المسيح قرب نهاية الوادي المقدس - وادي الخرّار، وبذلك المكان الذي تتدفق إليه مياه نبع وادي الخرار، كان ذلك الحدث التاريخي الهامّ حين قام يوحنا المعمدان بتعميد السيد المسيح حين جاءه طالباً منه أن يُعمّد، ولكن يوحنا أجابه قائلاً: «أنا المحتاج أن

أعتمد منك، وأنتَ تأتي إليّ!»، فأجـابه يـسوع قـائـلاً: ((دع الآن فهكذا ينبغي لنا أن نتمم كل بّر)) حينئذ سمح له (متى 3: 15).

واكتشاف المكان الحقيقي لمعمدانية السيد المسيح يثير تساؤلات عديدة؛ لأنّ التصوُّر العام لتعميد السيد المسيح قد تم في نهر الأردن، بينما الاكتشافات الجديدة تشير إلى أن مكان التعميد يقع إلى الشرق من نهر الأردن، وعليه يكون الموقع المكتشف هو الموقع الحقيقي المدعّم بالإثباتات والبراهين العلمية، وأما موقع التعميد الآخر الموازي لمدينة أريحا، فقد أصبح تقليدياً بسبب قربه من مدينة القدس.

ولكن، هل هناك ما يؤكد هذه الحقيقة في الكتب المقدسة؟

ولأهمية الموقع يجب توضيح الأدلة التي تثبت حقيقة المكان وحقيقة الأردن به، فهناك أدلة دينية وتاريخية وأثرية.. والآيات الواردة في الكتاب المقدس «الإنجيل» تؤكد أنّ السيد المسيح قد تعمّد في الأردن دون الإشارة إلى التحصر «حينئذ جاء يـسوع مــن الجليل إلى الأردن إلى يوحنا ليعتمد منـه» (متى 3: 13) وفي آية أخرى: «وفي تلك الأيام جاء يسوع من ناصرة الجليل واعتمد من يوحنا في الأردن» (مرقس 1: 9) وتشير الآيات في موقع آخر: ((هذا كان في عين عينا عبر الأردن حيث كان يوحنا يعمد)) (يوحنا 28: 1). وكذلك تؤكد الآية: «ومضى إلى عبر الأردن إلى المكان الذي كان يوحنا يعمد فيه أولاً ومكث هناك» (يوحنا 1: 4) أنّ السيد المسيح قد توجّه إلى هذا المكان، وانتقال السيد المسيح إلى بيت عنيا حدث شهده الكثيرون، وهذا واضح من الآية التي تذكر مجيء تلاميذ يوحنا إليه مستفسرين.. «هوذا الذي كان معك في عبر الأردن» (يوحنا 3: 6)، وهذه دلالة لا شك فيها، ولقد كانت قوافل الحجاج المسيحين الأوائل تأتي لزيارة بيت عنيا والذي يمثل وادي الخرّار مركزه، حيث كان النبي يحيى يبشر بقدوم السيد المسيح «أنّ الله يبشرك بيحيى مصدّقاً بكلمة من الله» (سورة آل عمران: الآية 39) وإلى هذا المكان الذي اعتمد فيه السيد المسيح جاءت أفواج الحجاج والمؤمنين للزيارة والتبرُّك وأحياناً الإقامة بالقرب منه.

وهكذا، فالآيات كلها تشير إلى حقيقة واحدة؛ وهي أن مكان التعميد الذي كان يوحنا يعمّد فيه هو بيت عنيا الواقع في الضفة الشرقية لنهر الأردن. أما الأدلة التاريخية فكل المصادر والمراجع التي تناولت تعميد السيد المسيح أكدت أن مكان تعميده كان منطقة الأردن، واجتهد كثيرون من علماء الأديان والآثار في تحديد المكان الذي التقى فيه السيد المسيح بالنبي يحيى (يوحنا المعمدان) «فطلبوا أيضاً أن يمسكوه فخرج من أيديهم ومضى أيضاً إلى عبر الأردن إلى المكان الذي كان يوحنا يعمّد فيه أولاً ومكث هناك».

هكذا جاء في إنجيل يوحنا الإصحاح العاشر الآية «40» فأين هذه المنطقة المسماة عبر الأردن Beyond Jordan والتي ورد ذكرها في مواضع أخرى باسم بيت هبارا أو بيت عنيا أو بيت هاني عبر الأردن.

تشير خريطة (مأدبا الفسيفسائية) إلى المنطقة الواقعة إلى شرق نهر الأردن، حيث مثلت النباتات الطبيعية والحيوانات البريّة وخاصة الغزال والأسد إضافة إلى ينابيع المياه، ولا غرابة في أن يطلق على هذه المنطقة اسم «صفصاف» قبل 1300 عام لتعكس أهمية شجر الصفصاف في صبغ المنطقة باسمه، وجاءت كتابات الرحالة والمؤرخين القدامى لتؤكد أهمية هذه المنطقة التي يطلق عليها حالياً اسم منطقة الخرّار نسبة إلى وادي الخرّار الذي تسيل مياه ينابيعه نحو نهر الأردن بين أغصان النباتات والأعشاب، وصدى خرير المياه الذي يتردد بين جنبات هذا الوادي.

وذكر لنا الرحالة «بوردكس» (القرن الرابع الميلادي)، الذي زار المنطقة عام 333م، أن السيد المسيح كان قد تعمّد شرقي نهر الأردن قرب تلة متوسطة الارتفاع، ولعله بذلك



الكنيسة الروسية في موقع المغطس / تصوير سقراط قاحوش

يشير إلى تلة الخرّار، وفي مكان آخر يقول: «إنّ مكان تعميد السيد المسيح مرتبط به وقريب من تل إلياس (تل الخرّار) إلى الشرق من نهر الأردن».

ويؤكد الرحالة «ثيودوسيوس» الذي زار الموقع عام 530 م أنّ السيد المسيح قد تعمّد في الجانب الشرقي من نهر الأردن، وأن الإمبراطور البيزنطي «أنستازيوس» بنى في هذا المكان كنيسة يوحنا المعمدان والتي كانت ترتكز على مجموعة من العقود والأقواس حتى لا تتأثر بفيضان نهر الأردن خلال الشتاء.

ويشير الرحالة الروسي «دانيال» عام 1106م إلى كنيسة صغيرة ذات مذبح تقع على إحدى الروابي في الجانب الشرقي من نهر الأردن على أنها المكان الذي عمّد فيه يوحنا سيدنا المسيح.

وفي القرن السابع الميلادي كان هذا الموقع ما يزال يحتفظ بأهميته الدينية إذ يذكر «جون موسكس» منطقة صفصاف (وادي الخرار) شرقي النهر، وأن بطريرك القدس واسمه مارإلياس، والذي حكم في الفترة الواقعة ما بين عامي 494 – 518م، كان قد بنى في منطقة شرقي نهر الأردن ديراً وكنيسة.

كذلك، هناك الاكتشافات الأثرية، التي تمثلت بنتائج المسوحات والتنقيبات الأثرية الحديثة، حيث استطاعت الكشف عن العديد من المعالم المعمارية في الموقع مثل الكنائس والمباني والمنشـآت المائية (الخزانات والبرك والقنوات) وكهوف الرهبان، وكذلك التوصل إلى المكان الذي عاش فيه النبي يحيى عليه السلام (يوحنا المعمدان) في وادي الخرّار الواقع ضمن غور الكفرين، وتلك المنشآت المكتشفة على تل خرّار: برك التعميد والكنائس، تشير إلى أن النبي إلياس

(إيليا) قد عاش في القرب منه، ومن ثم جاء من بعده النبي يحيى ليعيش بالمكان نفسه.

ومن نتائج المسوحات رصد أكثر من واحد وعشرين موقعاً أثرياً تركزت بصورة أساسية حيث تتواجد مصادر المياه والأراضي الزراعية، فعكست بذلك عصور وحقب تاريخية ابتداء من العصر الحجري النحاسي حتى العصر الحديدي.

«هذا كان في بيت عبرة في عبر الأردن حيث كان يوحنا يعمد»، يتضح من هذا أن مكان التعميد هو بيت عبرة أو بيت هبارا، وفي مواقع أخرى بيت هاني وأحياناً بيت هاني عبر.. الأردن.

فما هو بيت هاني هذا الذي نال شرف تعميد السيد المسيح؟ إنه وبناء على أعمال المسوحات والتنقيبات الأثرية، واستناداً إلى ما ذكره الرحالة والمؤرخون.. قرية تقع إلى الشرق من القدس تعرف بالعيزرية وتبعد عن نهر الأردن مسافة عشرين ميلاً، وكما تشير خريطة فسيفساء مأدبا ويؤكد الباحث Finegan أن مكان التعميد يقع إلى القرب من نهر الأردن، ولذا فبيت هاني يجب أن يكون في منطقة مجاورة للنهر، ولعل وادي الخرّار هو أنسب مكان لذلك حيث يقوم التل الصغير «تل الخرار»، وهذا ليس بالكلامِ الافتراضيّ لأن نتائج الاكتشافات الأثرية تبرز أهمية هذه المنَطقة، وكيف أنها تشكل الحلقة المفقودة في البحث المتواصل حول حياة النبي يحيى (يوحنا المعمدان) أكثر الناس قرباً وإخلاصا للسيد المسيح، فلا غرابة إذن ولا استهجان في أن تكون هذه المنطقة في وادي الخرّار في بيت هاني عبر الأردن Bethany Beyond Jordan.

واليوم يعود التاريخ ليُحيي هذا المكان من جديد، ويتضح مما سبق أن يوحنا المعمدان كان يمارس شعائر ومراسم التعميد في الجانب الشرقي من نهر الأردن، ونستطيع القول إنّ تلك الآيات التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس، وتلك الملاحظات والإشارات التي دوّنها الرّحالة والحجاج ممن كانوا يرتادون الموقع كأحد محطات الحج المسيحي، إلى جانب ما تؤكده التنقيبات الأثرية، وما تقدمه من اكتشافات هامة، تؤكد جميعها الحقائق التاريخية التالية:

- إن النبي يحيى (يوحنا المعمدان) كان قد عاش في غور الكفرين «البريّة» وفيه التقى بالسيد المسيح وتعمّد على يديه.

- إن موقع المغطس يشكل أحد محطات الحج المسيحي الذي يبدأ من القدس وينتهي في مدينة مأدبا؛ كواحد من تلك المواضع الهامة التي شهدت مرحلة هامة من مراحل حياة السيد المسيح.

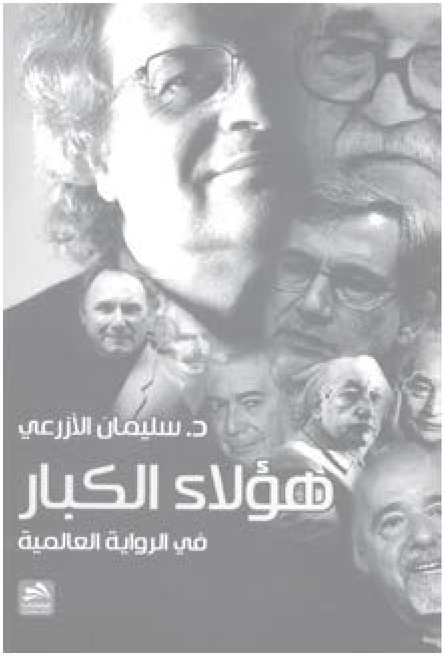
هذه هي البداية، بداية تحمل في أعقابها بشائر المزيد من الاكتشافات، فطريق الأنبياء الذي عبر منطقتنا هذه خصّها بما لم يخصّ به سواها من القداسة، وأودعها روح العراقة لترقد بين جنباتها، وأسفرت التنقيبات، إضافة إلى المغطس، موضوع الساعة، إلى مواقع أخرى مثل تل مارإلياس أو جبل مارإلياس أو تل حرمون، والخرّار الجنوبي، وكنيسة الزرو ومنطقة الكهوف وموقع خروبة.

وكانت النتائج مبشرة بالاكتشافات التي أمكن الوصول إليها، وأكدت أعمال التنقيبات التي قامت بها كوادر دائرة الآثار أن موقع المغطس ذو أهمية كبرى، وأن الدور الحضاري الذي اضطلع به سوف يكون له الأثر في إعادة كتابة تاريخ المنطقة.

وتبقى الصورة هي الأقوى والأكثر تعبيراً مهما كانت القدرة على الكتابة والوصف، فالصور هي لغة كونية محرّرة لوعي الإنسان، ومهدّدة له في الوقت نفسه، ونبقى عاجزين عن الوصف فالصورة أبلغ وأجمل فإلى هناك..

صدر حديثاً

إعداد: محمد سلام جميعان



هؤلاء الكبار / د. سليمان الأزرعي

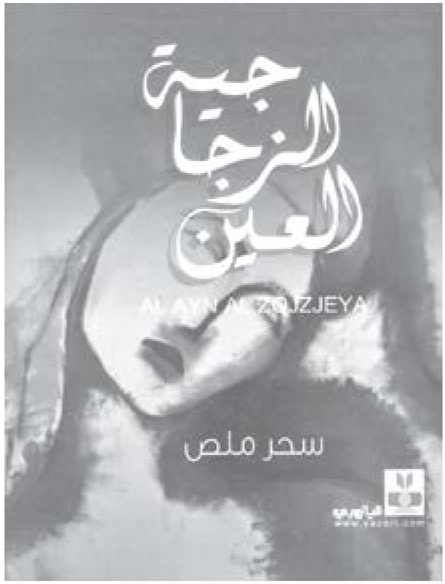
تحمل قصة تأليف هذا الكتاب صرخة احتجاجيّة على الذين يرون في المنجز الإبداعي الحقيقي، ترفاً. ففي نظر الأزرعي، مؤلف الكتاب، فإنّ الكاتب والمبدع شأن دودة القزّ التي من طبيعتها أن تفرز الحرير، ولا تنتظر تفرغاً، وحرير الأزرعي في هذا الكتاب حرير نوعيّ؛ إذ وقف كتابه النقدي على دراسته عشرة من الروائيين الكبار، منهم ماركيز، وأمين معلوف، وأستورياس، وكاواباتا، فمهّد بمقاربتهم نقدياً باستهلال ومقدمة، تناول فيها نظرية موت المؤلف حين وقف نداً لهذه النظرية ومفاهيمها، واستعاض عنها باستدماج أثر البيئة والمحيط الاجتماعي وتجارب المبدع الحياتية، بوصفها مناخات تشكّل حاضنة متكاملة في تفسير جدلية الإبداع.

وغير بعيد من هذا يفسّر الأزرعي للقارئ أسرار اصطفائه للروائيين الذين اختارهم لدراسته، ليس أقلها احتفاؤهم بكل ما هو بشري يقرّب المسافات بين الأمم والشعوب، ولكنه نقدياً يحتفي بكل واحد منهم على طريقته النقدية التي توائم المبحوث فيه، بما يوائمه دون تعسف أو مغالاة أو إكراه. فالمؤلف يتقصّى المعاني والمضامين في الأعمال المبحوثة، بغية تشكيل موقف نهائي من النص ومنتجه، وما يستدخله في شعوره من مكوّنات الوعي والثقافة والموقف الأخلاقي والفني تجاه قضايا الإبداع.

العين الزجاجية / سحر ملص

ينطوي هذا النصّ على أكثر من جنس أدبي، فهو يجمع بين القصة الطويلة والرواية والسيرة الذاتية. فعلى امتداد 159 صفحة، تسترجع الشخصية الأنثوية المركزية في هذا العمل ذكريات وملامح من حياة طافحة بالحنين إلى أشخاص وأمكنة وأزمنة، تعبر مخيلتها فيما هي مستلقية في غرفة العمليات في إحدى المستشفيات لإجراء عملية جراحية في العين. ويتداخل في هذه الذكريات ما هو ذاتي وخاص مع السياسي والاجتماعي، في محاولة يقوم بها اللاوعي في العودة إلى الجذور، بخاصة بعد اندلاع الأحداث في سوريا، حيث تظل ميسلون متواشجة مع الكرامة في ضفيرة وطنية واحدة، تومئ إلى النضال الحقيقي.

وتتداخل أزمنة السرد في هذا العمل، وتنفصل الراوية عن الحدث حيناً وتندمج فيه حيناً آخر، مما منح القارئ فرصة العيش مع الشخصية المركزية بكل مشاعرها، وبخاصة في لحظات احتجاجها على مجّانية الموت. فكثير من الجمل الشاعرية في هذا النص تحمل قلقاً بالغاً تجاه المصير الإنساني، فقد صيغ هذا العمل بلغة تعكس كثيراً من المشاعر المخبوءة التي



تراوح بين الشقاوة والاستسلام، والاحتجاج. ولعل الاحتجاج هو الأكثر بروزاً فيها، ابتداءً من الاحتجاج على المجيء إلى هذا العالم، مروراً بالخيبات العاطفية والاجتماعية والسياسية التي مرّت بها الشخصية المركزية.

ينضاف هذا العمل إلى مجمل أعمال الكاتبة سحر ملص المولعة بالسرديات القصصية، وسرديات المكان، حيث يشكّل المكان أحد أركان بطولة العمل لديها. غير أن هذا العمل يتميز عن أعمالها السابقة، بالحضور القوي للعاطفة الذاتية.

شراك الصقيع / عيد النسور

الشعر لدى عيد النسور، محاولة دؤوبة للخروج من شرنقة المألوف والعادي، وبوحٌ يرقى إلى أعلى درجات الاحتجاج على الواقع المسكون باللامبالاة السياسية، واختراقات الذات العربية في أزمنة الخراب والهزيمة. يبدو هذا جلياً في انهماماته بقضايا أمّته القومية، وقضايا الداخل الوطنية.

ويأتي هذا التعالق مع قضايا أمته ووطنه، مشفوعاً بتأكيده ضرورات الانغراس في المكان، الذي يبدو في قصائده مكاناً مقدّساً يتعبّد فيه بصلوات الحب وتأتي خصوصيّة المكان بوصفها القيمة الكبرى الثاوية في قصائده من أن جغرافيا المكان ليست محض تضاريس طبيعيّة فحسب، بل من كونها وعاءً للتأمّل في حال الإنسان في مسيرة نهوضه وخلاصه من الذئب، بكل ما يحمله معنى الذئب من دلالة على القوى الشرّيرة التي تفترس



أحلام الأمة فانطفأ، -وهو مكانٌ أثير في أعلى مرتفعات السلط يطلُّ على قمم فلسطين- حاضر في وجدان قصائده.

ويجتهد عبد السور في المزاوجة بين نمطين شعريين في قصائده، هما شعر التفعيلة والقصيدة الخليلية، وفي كليهما تبقى أنفاسه حارّة في ملاحقة فكرته الشعريّة، عبر مفردات شعرية تطلع من بيئتها الخاصّة، فهو يعيش الطبيعة التي تحتضنه، وجداناً وشعوراً، إلى درجة التوحّد والتماهي فيها، واستغراق مفرداتها، ليكون شعره ابن بيئته، معبّراً بها عن نفسه وعن معناها.

شاشة الحلم والألم / رانيا حداد

من غير أن تفقد بوصلتها ترصد رانيا حداد لحظات الصراع والحلم مما التقطته الشاشة السينمائية، وقد قسمت هذه اللحظات إلى أربعة محاور هي: صراعات وأنظمة، وطن وهوية، الحب والحرب، التمرد والاستلاب، ويندرج تحت كل محور منها عدد من الأفلام، التي يجمعها أنها أنتجت في مطلع القرن الحادي والعشرين. وعلى مسافة حيادية تقف رانيا من الأبعاد الفنية الإخراجية عند تناولها لها، لكنها لا تحافظ على حياديتها لدى تناولها للأبعاد المضمونية، وبخاصة تلك التي تتصل بمقاربة الصراع العربي الإسرائيلي، وترى أن ثمة تضليلاً للمشاهد وتشويهاً للحقائق تجريه الشاشة حين تلامس قضية مصيرية كهذه، حتى فيما يخص بؤرة التعايش التي ترى أنّ الإسرائيلي لم يعد يتبناها وحده، إنما بات العربي يسبقه إلى حمل لوائها.

وبالإضافة إلى الرؤية الرثيوية اليقظوية التي تتمتع بها رانيا في تشخيصها لصراع الأفكار والمفاهيم في هذه المواد الفيلمية، فإنها تقدم رؤيتها بلغة سينمائية تدل على ذائقتها، المنعمة بشاعرية التوصيف، سواء توصيف الحدث الكلّي، أو مواقف الشخصيات التي تلعب الأدوار، أو التنبيه على الجمل الإشكالية التي تنحرف بالمشاهد باتجاه التضليل والمصادرة المعرفيّة لقناعاته. وهنا تبدو المؤلفة كأنها تعيد إنتاج الفيلم وتعيد كتابته لتعرّي السوء الكامن في بلدان منتجي هذه الأفلام، لتؤكد عدم براءة الغرب سواء في نظرته للعرب وللمسلمين أو في كيفية صورته في مرآة ذاته.



بزلاجتين من شمس وموسيقى

يوسف عبد العزيز

غامضٌ ومدهشٌ وآسر هو الحبّ.

يتفتّح كالزّهرةِ في الفجاءة، يسري في العروق كالنّار، ويذبح كالسّيف.

نكادُ نلمسُ برقه الذي يقدح، نسمعُ دبيب أقدامه، ونكادُ نراه وهو يمشي في الطّرقات ويرشّ النّعاس في حدقات المارّة، ولكننا حين نحاصره، وحين نحاول أن نقبض عليه بالأصابع يفرّ ويختفي!! ما الحبّ إذن؟ وفي أيّ مكانٍ يمكن العثور عليه هذا السّيّد الأرعن، السّادر بالغيّ، والنّائي في أرض الخرافة؟؟

فتيّاً وجميلاً يولد الحبّ، ولكنّه لا.... يُعمّر كثيراً! أحياناً ينقصف غصنه في أوّل الطريق. أحياناً يشتدّ ويتعمّق في أرواحنا ويضربها كالإعصار، أحياناً يظهر ويختفي كأنّه يقوم بلعبة ما. على كلّ حال فإنّ عمره قصير، وحين يطول به المُقام يشيخ ويتهدّم، وفي هذه الحالة فإنّه غالباً ما يدخل غرفة الإنعاش.

أروع شيء في الحب أن تُعطي ولا تأخذ.

العاشق هنا يشبه بائعاً خاسراً.

في البيوت الهادئة، البيوت التي تُطفئ أنوارها في المساء، وتهمد أنفاسها مثل ماعز في حظيرة، غالباً ما يضجر الحبّ. الحب ابن براري يحتاج هواءً طازجاً كي يتنفّس، سماءً عاليةً كي يحلّق فيها، وليلاً حالكاً يخبّئ في جوفه العشّاق ويُمكّن أصابعهم من قطف الثمار المحرّمة.

في الحب يبدو كلّ شيء جميلاً وفاتناً، حتى اليأس فإنّه يتقدّم منك بعينين حالمتين ويبتسم.

لحظة الحب لحظة سريعة وخاطفة، ولكنّها لحظة مكثّفة وعميقة،

لكأنها الأبديّة كلّها وقد ارتعشت بين يديّ العاشق كزهرة غامضة ولدت للتّو.

كثيراً ما تساءلت عن سرّ العلاقة التي تربط بين الحبّ والورد. في عيد الحب يتبادل العشّاق الأزهار، ويلتقون مفتونين بتلك الطيور الصغيرة الملوّنة التي ترعش بين أيديهم وتهدل بالروائح. آه تذكّرت، فالأزهار التي تُهدى قد تكون بمثابة قلوب رمزيّة.

إذا صادفت الجمال في الطّريق مرّةً ولم تمتدحه ولو بتلويحة صغيرة أو ابتسامة، فمدّ أصابعك بقوّة إلى صدرك وانتزع قلبك القاسي، وارمِ به بعيداً. اقطف زهرةً صغيرةً وازرعها مكانه، فلعلّ الجمال يسامحك على جريمتكَ الشنعاء ويصفح عنك.

كاتب وشاعر أردني.

من قال إنّ المرأة الواحدة يمكنها أن تلخّص جميع النّساء؟ ذلك القول أعتقد أنّه خطأ شعري شائع، فالمرأة التي نحبّها هي بمثابة قوس صغيرة ندلف منه إلى قارّة عظيمة اسمها الحب.

كلّ امرأة موجودة في الحياة لكأنّها المرأة الوحيدة في الكوكب. كل امرأة لها ظلالها وروائحها وحضورها الخاص الذي لا يشبه حضور باقي النّساء. ولهذا يدور العاشق كالممسوس في هذه الحديقة الكونية المشتعلة بالغبطة. ما من امرأة إلا وتغويه، ما من امرأة إلا وفي أعماقها سرّ من أسرار الحب لا بدّ من الوصول إليه. ألهذا هتف اللورد بايرون ذات حيرة قائلاً: «وأودّ لو أجمع شفاه جميع النساء في ثغرٍ واحد، إذن لقبّلتهُ واسترحت»؟

الحب لا يعترف بالعرقيّات ولا بالحدود

الحبّ لغة كونية أشبه ما تكون بالموسيقى.

الحب مطر من شدّة هطوله يفيض إناء الجسد.

الحب بئر طافحة بالعسل وفمها مختوم بوردة.

يا إلهي، أين مضى ذلك الطّراز من النّساء الجسورات، نساء الأسطورة؟ النساء اللواتي يمشين في الطّرق فيملأنها بالحرائق؟ النساء اللواتي يرقّصن القلوب بين أيدي العشّاق، ويطيّرنها في العواصف؟ يسأل الرّجل الطّفل الذي يدور في الشّوارع، فلا يرى غير ذلك السّواد الذي يلفّع النساء في فضاء المدينة، ويدفق من الشّرفات والنّوافذ، فيتمتم بينه وبين نفسه: يا لهذا المأتم العام الذي يتكرّر! يا لهذا السّرادق العظيم المفتوح على الشوارع والسّاحات!

فيما مضى كان الحبّ أجمل.

مثل طفلٍ طالعٍ من شعاب الأسطورة

كان يبدو بوجنتيه الحمراوين وجديلته الطّويلة الملقاة على ظهره.

على زلّاجتين من شمسٍ وموسيقى كان يجيء

ويرشّ صباحاتنا بالورد،

الحبّ فنٌّ آخر، مثله في ذلك مثل الشعر والتشكيل. وكي نحب لا بد لنا من تدريب أرواحنا على الحبّ. وحتى يحبّ العاشق جيّداً لا بدّ له أن يعرف كيف يتأمّل معشوقه، كيف يبث له حنينه ولواعجه، كيف يلمس ناره ويبكي بين يديه. لهذه الغاية قدّم لنا الشاعر العظيم أوفيد عصارة تجربته في كتاب فريد من نوعه أسماه (فنّ الهوى).

ناءٍ هو المحبوب وبعيد. إنّه يشبه قرطبة، قرطبة الوحيدة النّائية التي لا يمكن الوصول إليها كما يقول لوركا. أمّا الحب فمن الناس من يظنّه قدّيساً فيقترب منه بخشوع ويطيع أوامره. منهم من يظنّه قمراً فيستأنس بضوئه في الليل. ومنهم من يظنّه مركباً يتمايل بانتظاره على الماء. والحبّ غير هذا وذاك، والمحبوب ناءٍ وبعيد.